

ISSN 0258-0802

LITERATŪRA

ГЕТЕРОТОПИИ:
МИРЫ, ГРАНИЦЫ, ПОВЕСТВОВАНИЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

VILNIAUS UNIVERSITETAS

2015 | 57(5)
mokslo darbai

ISSN 0258-0802

Literatūra

Specialusis leidinys

Leidžiama nuo 1958 metų

Vilniaus universiteto leidykla
2015

ВИЛЬНИОССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ

2015 | 57(5)
научные труды

ISSN 0258-0802

Литература

Специальный выпуск

Выходит с 1958 года

Издательство Вильнюсского университета
2015

Redaktorių kolegija (Editorial Board)

Vyriausioji redaktorė (Editor-in-Chief)

Prof. habil. dr. *Regina Rudaitytė* – Vilniaus universitetas, filologija (visuotinė literatūra)
Vilnius University, Philology (World Literature)

Vyriausiosios redaktorės pavaduotoja (Deputy Editor-in-Chief)

Doc. dr. *Nijolė Juchnevičienė* – Vilniaus universitetas, filologija (klasikinė filologija)
Vilnius University, Philology (Classical Philology)

Atsakingoji sekretorė (Executive Secretary)

Doc. dr. *Genovaitė Dručkutė* – Vilniaus universitetas, filologija (visuotinė literatūra)
Vilnius University, Philology (World Literature)

Nariai (Editors):

- Prof. habil. dr.
Viktorija Daujotytė Pakerienė – Vilniaus universitetas, filologija (lietuvių literatūra)
Vilnius University, Philology (Lithuanian Literature)
- Dr. Phil. *Valentina Brio* – Jeruzalės Hebrajų universitetas, filologija (rusų literatūra)
The Hebrew University of Jerusalem, Philology
(Russian Literature)
- Doc. dr. *Nijolė Kašeliionienė* – Lietuvos edukologijos universitetas, filologija
(visuotinė literatūra)
Lithuanian University of Educational Sciences,
Philology (World Literature)
- Prof. dr. *Galina Michailova* – Vilniaus universitetas, filologija (rusų literatūra)
Vilnius University, Philology (Russian Literature)
- Prof. habil. dr.
Dainora Pociūtė-Abukevičienė – Vilniaus universitetas, filologija (lietuvių literatūra)
Vilnius University, Philology (Lithuanian Literature)
- Habil. dr. *Jūratė Sprindytė* – Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas, filologija
(lietuvių literatūra)
Institute of Lithuanian Literature and Folklore, Philology
(Lithuanian Literature)
- Dr. Phil. *Vaidas Šeferis* – Masaryko universitetas (Čekijos respublika), filologija
(lietuvių literatūra)
Masaryk University (Czech Republic), Philology
(Lithuanian Literature)
- Prof. PhD *Jan Borm* – Versalio Sen-Kentin-an-Yvlin universitetas (Prancūzija),
filologija (visuotinė literatūra)
Versaille Saint-Quentin-en Yvelines University (France),
Philology (World Literature)
- Prof. PhD *Herbert Grabes* – Gyseno Justus Liebig universitetas (Vokietija),
filologija (visuotinė literatūra)
Giessen Justus Liebig University (Germany),
Philology (World Literature)

Redakcijos adresas (Address):

Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto Rusų filologijos katedra
Universiteto g. 5, LT-01513 Vilnius
Tel. (370 5) 268 72 16
El. paštas: rusu.lit@ff.vu.lt
<http://www.literatura.ff.vu.lt>

VILNIAUS UNIVERSITETAS
RUSŲ FILOLOGIJOS KATEDRA

HETEROTOPIJOS:
PASAULIAI, RIBOS,
PASAKOJIMAI

MOKSLO STRAIPSNIŲ RINKINYS

Vilniaus universiteto leidykla
2015

Redaktoriai ir sudarytojai:

prof. humanitarinių mokslų dr. *Galina Michailova*

doc. humanitarinių mokslų dr. *Inga Vidugirytė*

doc. humanitarinių mokslų dr. *Pavel Lavrinec*

Mokslinė redaktorė:

prof. humanitarinių mokslų dr. *Galina Michailova*

Recenzentai:

prof. filologijos dr. *Katalin Szöke*

prof. mokslų dr. *Josip Užarevič*

Редакторы и составители:

проф. д-р гуманитарных наук *Галина Михайлова*

доц. д-р гуманитарных наук *Инга Видугирите*

доц. д-р гуманитарных наук *Павел Лавринец*

Научный редактор:

проф. д-р гуманитарных наук *Галина Михайлова*

Рецензенты:

проф. д-р филологических наук *Каталин Сёке*

проф. д-р наук *Йосип Ужаревич*

Все статьи сборника прошли предварительное рецензирование

Visi rinkinio straipsniai yra recenzuoti

All manuscripts were reviewed

Leidiny's ap'svarsty'tas ir rekomenduotas spaudai

Vilniaus universiteto Filologijos fakulteto tarybos (2015 05 08)

ISBN 978-609-459-556-1

© Straipsnių autoriai / Авторы статей, 2015

© Vilniaus universitetas / Вильнюсский университет, 2015

ВИЛЬНЮССКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
КАФЕДРА РУССКОЙ ФИЛОЛОГИИ

ГЕТЕРОТОПИИ:
МИРЫ, ГРАНИЦЫ,
ПОВЕСТВОВАНИЕ

СБОРНИК НАУЧНЫХ СТАТЕЙ

Издательство Вильнюсского университета
2015

СОДЕРЖАНИЕ • TURINYS

Инга Видугирите (Вильнюс). Гетеротопии: миры, границы, повествование 11

I

Мария Виролайнен (Санкт-Петербург). Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства 19

Елена Созина (Екатеринбург). Сакральные гетеротопии Урала: от Биармии до Аркаима 29

Татьяна Автухович (Гродно). Жизнь в виртуале, или Конфигурация внутреннего пространства в условиях белорусской гетеротопии 42

Александр Иваницкий (Москва). О символической «гетеротопии» *Фауста* (На материале I части трагедии Гете) 54

Галина Михайлова (Вильнюс). Гетеротопии поэзии: онейрическая метареальность Анны Ахматовой 63

Анжелика Штейнгольд (Тарту). Гетеротопии потустороннего в снах о покойниках (на западнопричудском материале) 77

Антон Нестеров (Москва). Географические карты раннего Нового времени как эстетизация и концептуализация репрезентированного пространства 88

Инга Видугирите (Вильнюс). Гетеротопия пейзажа: картографический импульс в творчестве Н. В. Гоголя 111

II

Артем Марченков, Карла Соливетти (Рим). Физическое, юридическое, значительное лицо в гетеротопии власти (*Шинель* Гоголя в свете теорий Мишеля Фуко) 126

Елена Душечкина (Санкт-Петербург). Елочные базары в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX вв. 136

Василий Шукин (Краков). Ленинские горы как гетеротопный локус Культуры Два ... 144

Наталья Арлаускайте (Вильнюс). Пределы архива: *Блоkada* Сергея Лозницы 157

Яков Клоц (Атланта). Нью-Йорк в поэзии русской диаспоры после 9/11 172

Лаура Пикколо (Рим). *Вальпургиева Ночь*, или Гетеротопия советского сумасшедшего дома 186

Даниела Лугарич Вукас (Загреб). Коммунальная квартира как гетеротопия 198

Нийоле Кершите (Вильнюс). Пространство в пространстве: гетеротопии скрытого протеста в кино 211

III

<i>Сергей Скорвид</i> (Москва). Гетеротопия «детства не здесь». К лингвистической характеристике локального сообщества жителей польско–белорусско–литовского языкового пограничья в конце XIX в. (на материале мемуаров В. А. Скорвида)	221
<i>Ольга Бараиш</i> (Москва). От окраины к центру: журнал <i>Zeszyty Literackie</i> и «триумвират поэтов» (Милош, Венцлова, Бродский)	230
<i>Сергей Преображенский</i> (Москва). Гетеротопия одного стихотворения («Пляска» Н. Асеева как балто-славянский текст)	238
<i>Тауся Лаукконен</i> (Вильнюс). Гетеротопии национального поля литературы: теоретические проблемы исследования «других литератур» Литвы	246
<i>Юлия Снежко</i> (Вильнюс). Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе: панорама как пространство повседневности	255
<i>Лара Лемперт</i> (Вильнюс). Вильна – посттравматические нарративы	266
<i>Павел Лавринец</i> (Вильнюс). Вильнюс как «другое пространство» в русской литературе	274

IV

<i>Владислав Кривонос</i> (Самара). «Херсонский помещик»: другое пространство в <i>Мертвых душах</i> Гоголя	285
<i>Элеонора Шестакова</i> (Донецк). Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И. А. Бунина	295
<i>Наталья Ковтун</i> (Красноярск). Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение»	306
<i>Тунде Сабо</i> (Сомбатхей). Гетеротопии истории и гетеротопии наррации (Роман Л. Улицкой <i>Даниэль Штайн, переводчик</i>)	316
<i>Катажина Сыска</i> (Краков). Современные идиллии. Способы и функции обращения к идиллическому хронотопу в избранных произведениях новейшей русской литературы	325
<i>Ясмينا Войводиц</i> (Загреб). Хронотоп <i>vs.</i> гетеротопия (на примере повести <i>Метель</i> Владимира Сорокина)	337
<i>Аркадий Гольденберг</i> (Волгоград). Гетеротопии в современном городском фольклоре и литературе	347
Santraukos	356
Abstracts	373
Сведения об авторах	392
Именной указатель	398

Гетеротопии: миры, границы, повествование

Инга Видугирите

Вильнюсский университет

Вильнюс, Литва

Понятие гетеротопий осталось на периферии творчества М. Фуко и в двусмысленном авторском употреблении (Фуко 1977, 2006). Тем не менее, ни двусмысленность, ни неразработанность термина не помешали тому, чтобы в современном научном (художественный – не исключение) дискурсе о пространстве понятие гетеротопий, как и другие пространственные термины и метафоры Фуко, пользуется бóльшим авторитетом, чем во времена своего возникновения, приобретая статус концепта, указывающего на узнаваемую авторскую теорию. К настоящему дню гетеротопии распространились за пределы пространственных дисциплин, таких как география, архитектура, городские исследования (Dehaene, De Cauter 2008; Беззубова 2010), и оказались в области культурных исследований, истории и литературы (Hetherington 1997; Bhagavan 2010; Nikolchina 2013; Filimon 2013). У этого процесса расширения «сферы влияния» была своя логика. На сходной логике перехода от внешних («реальных») пространств к внутренним и логике их взаимоналожения выстроены и сборник статей *Гетеротопии: миры, границы, повествование*.

Книга подготовлена на основе выступлений и дискуссий на Международной научной конференции «Вильнюс::Гетеротопии», которая проходила в Вильнюсском университете 19–21 сентября 2013 г. Основная цель конференции состояла в знакомстве с новыми возможностями и границами пространственных исследований, а также в разработке вопроса о применении понятия гетеротопий к литературе. Выбор универсалии – гетеротопия – для концептуализации проблематики конференции и сборника спустя полвека с ее введения в научный дискурс обусловлен не только все еще мощным эвристическим зарядом понятия, но и его адекватностью современному состоянию вопроса о пространстве, пророчески предсказанному Фуко в своем выступлении: после «навязчивой идеи» истории, свойственной XIX в., нынешняя эпоха является эпохой пространства, а время, «вероятно, предстает всего

лишь как одна из разновидностей возможного взаимодействия между перераспределяющимися в пространстве элементами» (Фуко 2006: 193). Этим заявлением Фуко предрек *пространственный поворот* в социальных и гуманитарных науках, о котором заговорили в конце XX в. и который он сам совершал наряду с А. Лефевром, М. де Серто, Фр. Джеймисоном, Д. Харви, Э. Соджей, Д. Грегори, Ж. Делёзом, Ф. Гваттари (называю только некоторых). Без учета выявившейся в постмодернизме актуальности пространственной проблематики значение гетеротопий как инструмента научного анализа было бы трудно понять.

Сам Фуко не был сознательным инициатором, тем более – идеологом пространственного поворота, однако его мышление и особенности дискурса этот поворот наглядно раскрывают – в первую очередь, через пространственные термины и метафоры, которые использовались им в описании исторических процессов формирования дискурса и генеалогии знания¹. Опространствование аналитического инструментария, как и анализ власти, учитывающий пространственные отношения, что современному исследователю легче уловить в дискурсе Фуко, сыграли значительную роль в осмыслении значения пространства во всех областях науки о человеке (Tally 2013: “Spaces of Power”). Через словарь пространства соединяются и два, на первый взгляд, разных значения гетеротопий у Фуко. С одной стороны, он определял гетеротопии как дискурсивные образования, обладающие неизвестным порядком слов и вещей или их беспорядком, «высвечивающим фрагменты многочисленных возможных порядков», осуществимых в пределах языка, текста или голоса (Фуко 1977: 31–34). С другой стороны, гетеротопии – это «другие пространства», находящиеся в реальном мире, в котором «развертывается эрозия нашей жизни, нашего времени и нашей истории» (Фуко 2006: 194). Складывается впечатление, что пространственное значение гетеротопий возобладало – и не только в географии, в культурных и городских исследованиях, но и в литературе: например, новейшая книга о гетеротопиях в художественных текстах А. Картер ориентирована на лекцию Фуко 1967 г. (Filimon 2013), как и большинство статей данного сборника². Однако «многочисленные возможные порядки» между словами и вещами также предполагают «место» своего осуществления. И этим местом является текст – текст как место. В таком подходе выражается новое отношение к пространству в постмодернизме, осознающем искусственность, вторичность пространства, с одной стороны, и его мощное продуцирующее начало (*production d'espace* Лефевра), с другой.

¹ Свою «пространственную одержимость» Фуко объяснил в интервью с редакторами географического журнала *Городот* (см.: Foucault 1980).

² По предположению О. В. Беззубовой, популярность пространственного значения гетеротопий, возможно, «обусловлена тем, что проблема гетеротопий развивалась главным образом в англо-американской академической традиции, для которой в целом свойственен повышенный интерес к поздним работам (т. е. относящимся к так называемому “генеалогическому периоду”) и, особенно, публичным выступлениям Фуко, тогда как такие, принципиально важные для понимания фуколтианского подхода к анализу культуры, произведения как *Слова и вещи* и *Археология знания* остаются недооцененными» (Беззубова 2010).

В конце 1960-х деление на внешнее и внутреннее пространство соответствовало другим бинарным оппозициям, которыми мыслил структурализм. Следы такого мышления отразились и на концепции «других пространств», находящихся в отношениях с пространством исходным. В своем выступлении Фуко отдавал должное феноменологам и Г. Башляру (которые, в отличие от структуралистов, обратились к пространственной проблематике и раскрыли внутреннее пространство человека, заряженное качествами, наполненное впечатлениями изначальной перцепции, снов, грез и страстей) и свою задачу видел в том, чтобы указать на гетеротопии внешнего пространства. Однако на сегодняшний день мы уже не в состоянии мыслить внешнее и внутреннее пространство как пространства разделенные. Сам Фуко указывал, что в гетеротопиях осуществляется принцип совмещения несовместимого, реализации того, что не может быть реализовано. То же и в отношении человека, получающего возможность быть вне «ограничивающей меры», как формулирует В. Подорога, усматривая в гетеротопической структуре жизненного пространства условие его самовоспроизведения и развития (Подорога 1996). Согласно философу, именно нарушение или вытеснение принципа гетеротопий ведет к таким внутренним событиям как встреча и неузнавание собственного Двойника (там же). Нынешнее пространство мыслится как принципиально гетерогенное – мое, чужое, чье-то в экзистенциальном смысле, и поэтому оно – неравное самому себе – в истории (и тем более – в историях и географиях) являет себя расслоенным социально, множась в субъективном восприятии и сочетающим многообразие гетеротопий и гетерохроний³. Таким оно предстает и таким вычитывается в литературе. Думается, само состояние мира и сознания стало главным условием для соотнесения пространственного дискурса Фуко и литературоведческих исследований, в которых, к тому же, отмена деления на реальное / подлинное и вымышленное / фиктивное давно уже осуществлена⁴.

Как показывают примеры применения концепта Фуко к литературному тексту (Hetherington 1997; Filimon 2013)⁵, гетеротопии, к тому же в их по возможности строгом фукольтианском смысле, предстают медиаторами между внешним миром и

³ В философии данное состояние мира и сознания нашло отражение в концепции *геофилософии* Ж. Делёза и Ф. Гваттари, которые самую возможность мышления соотнесли с процессами *детерриториализации* (утраты /отказа от определенной территории) и последующей *ретерриториализации* (обретением мысленной связи с ней) (Делёз, Гваттари 1998: 110–146), а свою философскую систему представили в географическом образе *тысячи плато* (Deleuze, Guattari 2005).

⁴ В области пространственных исследований литературы принципиальная отмена разницы между «реальным» и фиктивным характерна для французской ветви геокритики (см.: Westphal 2011).

⁵ В данном случае речь идет о сознательном и принципиальном обращении авторов к понятию Фуко. Тем не менее, следы гетеротопного мышления могут быть обнаружены в концепциях, которые не ссылаются на Фуко, но структурируют мир согласно его понятию. Представляется, что «петербургский текст» в его отношении к самому городу и к России, как это развито в оригинальной авторской трактовке В. Н. Топорова, во многом соотносим с гетеротопиями Фуко.

фикцией: гетеротопные места в мире и в тексте оказываются теми же – замок, лабиринт, театр. Этот ряд может быть продолжен. Фуко обозначил круг гетеротопий от публичного дома до колоний и увенчал весь ряд образом корабля. Все они, по его мысли, «соотносятся со всеми остальными местоположениями, но таким образом, что приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются и рефлектируются» (Фуко 2006: 195). В силу подобного переворачивания гетеротопии создают условия для трансгрессии субъекта – его выхода за пределы себя и общепринятой нормы. В этом смысле, гетеротопии предстают реализованными утопиями. Если согласиться с Робертом Талли (Tally 2013a), в эпоху глобализации и постнационализма утопия может осуществиться только как метод понимания новой конфигурации мира, как средство его картографирования (*mapping*), проектирования тотальности, в которой человек должен найти себя в пространстве и в истории. И как таковая утопия пересекается с литературой: утопическая практика не является эпистемологической – дающей средство познать мир, но литературной – позволяющей рассказывать истории и репрезентировать себя в нынешнем мире и времени (Tally 2013a: “Preface”). Если гетеротопии суть «фактически реализованные утопии» (Фуко 2006: 196), то они должны функционировать в том же качестве – как литературные практики репрезентации человеческих миров.

Сборник *Гетеротопии: миры, границы, повествование* образует поле дискуссии о пространстве и, в частности, о гетеротопиях в филологических и междисциплинарных исследованиях культуры. В эту дискуссию виртуально включен и Фуко, так как большинство авторов придерживается определенных им границ концепта и учитывают его специфику. Статьи разделены на блоки соответственно созвучию тематики, фокусу взгляда на исследуемое пространство и типу репрезентативных отношений – существенна ли для текстовых гетеротопий связь с местами внешнего мира или гетеротопии предстают как порождение внутритекстуальных стратегий, создающих свои иерархии пространства и интертекстов.

В статьях первого блока речь идет о крупных единицах внешнего мира и их репрезентациях в разных текстах культуры, а также о пространственных структурах сознания, отражающих образы и смыслы внешнего мира. В открывающей сборник статье М. Н. Виролайнен на основе многочисленных примеров демонстрируется, как брачный сюжет с его пространственными представлениями о «своем» и «чужом» раскрывает закрепившееся в русской культуре, причем вопреки фольклорной норме, стремление к единому пространству – будь оно геополитическое, метафизическое, космическое или личное. В отличие от пространства как языка для выражения иерархии культурных ценностей, мифологические и исторические гетеротопии Урала, которым посвящена статья Е. К. Созиной, функционируют как места для воплощения сакрального центра, обретаемого как в реальном физическом, так и в литературном пространстве. Особый интерес в данном случае представляет Аркаим – сравнительно недавно обнаруженный археологами протогород, который

стал местом активной мифотворческой деятельности. Статья Т. Е. Автухович, по признанию автора, была вдохновлена образом «предоставленного бесконечности моря» корабля, которым завершил свою лекцию Фуко (Фуко 2006: 204). В статье исследуется современная белорусская поэзия, отражающая состояние Беларуси, соответствующей всем признакам гетеротопий. Иные пространственные соотношения между историей и текстом определяются в статье А. И. Иваницкого: символические гетеротопии *Фауста*, определяемые исследователем как сюжетно значимые места, были избраны Гете соответственно литературной программе «Бури и натиска», однако именно они влияют на трагический исход личной жизни героя. Следующие две статьи сборника посвящены гетеротопическому пространству снов. В статье Г. П. Михайловой в свете концепции Фуко рассмотрена онейрическая тема стихов и дневниковых записей Анны Ахматовой, в рамках которой возникающее пространство можно рассматривать как «место-гетероклит» для возможной другой судьбы, не нашедшей выражения в мире истории. В то время как А. Штейнгольд сосредотачивает внимание на внутренних гетеротопиях потустороннего мира, который воспроизводят рассказы о приснившихся покойниках в старообрядческой среде Литвы, Латвии и Эстонии. Последние две статьи блока работают с картографическими репрезентациями пространства. Внимание А. В. Нестерова сфокусировано на эстетических особенностях карт XVI в., их созвучии английской поэзии, что позволяет автору делать вывод о неоднозначности дискурсивных практик картографии того времени. В статье И. Видугирите предполагается наличие картографического импульса в «колониальном» пейзаже Украины в повести Гоголя *Страшная месть*.

Второй блок сфокусирован на городе и его характерных гетеротопиях. Для культурных исследований город – наиболее характерное пространство для проявления гетеротопий. В нашем случае рассматриваются не только репрезентации «реальных мест», но и текстовые стратегии их пересоздания в статусе гетеротопии. К. Соливетти и А. Марченков исходят из предположения, что мир казенных государственных учреждений, а в более расширительном смысле – город Санкт-Петербург, является гетеротопией, нашедшей отражение в *Шинели* Н. В. Гоголя. Концептуальный аппарат Фуко позволяет им пересмотреть классическое осмысление повести и иначе оценить главного героя повести, Акакия Акакиевича Башмачкина, увидев в нем не только жертву, но и соучастника гетеротопии власти. Е. В. Душечкина, несмотря на скептическое отношение к применению концепта Фуко в исследованиях культуры, вводит понятие сезонных гетеротопий, которые анализирует на примере рождественской елки и елочных базаров в дореволюционном Петербурге. В статье В. Г. Щукина Воробьевы / Ленинские горы выступают в качестве настоящей гетеротопии, выстроенной как «контрместо» тоталитарному пространству Советской империи и поэтому обладавшей высокими этическими и идеологическими устремлениями. В статье о пределах архива Н. Арлаускайте проблематизирует функцию архива как хранилища памяти в киноповествовании о травматическом

опыте Ленинградской блокады. Анализ нарративных стратегий в фильме С. Лозницы *Блокада* позволяет утверждать, что архив как институционализованный порядок, навязываемый памяти, и доминирующие формы репрезентации значительно ограничивают возможности другого повествования. В статье Я. Клоца рассматривается гетеротопия Всемирного торгового центра в Нью-Йорке, разрушенного в результате теракта, и отражение этого события в поэзии русской диаспоры. Анализ поэтических текстов позволяет автору делать выводы о значении катастрофы 11 сентября 2001 г. как для репрезентаций Нью-Йорка в русской литературной традиции, так и для самоидентификации авторов стихов. Л. Пикколо обратилась к сугубо мифогенному локусу советского пространства – к сумасшедшему дому, гетеротопия которого репрезентирована в пьесе В. Ерофеева *Вальпургиева Ночь*. Продолжение гетеротопности этого произведения автор видит и в сценической реализации пьесы. Не менее текстопорождающим характером обладала и советская коммунальная квартира. Обращение в анализе этого феномена к понятию гетеротопий Фуко позволяет Д. Лугарич Вукас формулировать проблемные вопросы, которые вне контекста Фуко в отношении «коммуналки» не ставились. С гетеротопиями внутренних помещений работает и Н. Кершите, которая проводит различие между гетеротопиями в определении Фуко (это места – вместилища чего-то, но не действия, а если действия, то предсказанного) и гетеротопиями ситуативными, которые возникают в пространстве обычной жизни благодаря определенным действиям. Подобного типа гетеротопии исследуются Кершите на основе киноматериала.

Третий блок вводит тему границы, которая, как позволяют судить представленные в нем статьи, может осмысляться как гетеротопия в силу осуществляемых на ней встреч, взаимодействий и конфликтов. Гетеротопия границы может быть выделена на уровне языка в реальном пространстве пограничного региона, как это раскрыто в статье С. Скорвида, или на уровне культурного журнала в поле литературы: так феномен *Литературных тетрадей* в контексте современных споров о литературном пространстве анализирует О. Бараш. Но, как свидетельствует анализ «Пляски» Н. Асеева, проведенный С. Преображенским, гетеротопия границы может быть вычитана и из одного поэтического текста, который представляет собой структурный сплав значимых элементов, почерпнутых из арсенала нескольких культур и отражает в себе соотносимую с ними сложную географическую структуру региона, в данном случае – Центральной Европы. В статье Т. Лаукконен проблематизирована методология исследования гетерогенного поля мировой литературы. Объектом анализа является пересеченное границами литературное поле Литвы, в котором другие национальные литературы образуют свои гетеротопные пространства. Последние три статьи блока с точки зрения разных культур подходят к анализу феномена Вильнюса. В статье Ю. Снежко исследуются городские панорамы в современном литовском романе. Л. Лемперт воспроизводит ностальгический идеальный образ довоенной Вильны и рассматривает стратегии его построения в еврейской культуре. П. Лавринец реконструирует нарратив о городе в русскоязычной литературе. Если в литовском романе

обнаруживается тенденция творить внутренние гетеротопии города, основываясь преимущественно на «реальном» взгляде повествователя, то в отношении еврейских и русских текстов можно констатировать тотальную гетеротопизацию Вильнюса, превращающую город в настоящее «другое место» – в прошлом или в настоящем, важное для субъекта даруемой возможностью счастья и обновления.

В четвертый блок объединены статьи, исследующие гетеротопии, порождаемые повествованием и имеющие онтологическое бытие только в пределах текста. Некоторые из них обладают отсылками к референтному миру, и степень референтности в каждом отдельном случае разная, однако гетеротопный характер места создан преимущественно стратегиями текста. Авторы статей этого раздела наиболее активно вовлекают понятие гетеротопий в диалог с более привычным аппаратом описания художественного пространства и обсуждают аналитические возможности термина Фуко. В. Ш. Кривонос прослеживает в *Мертвых душах* Гоголя создание гетеротопии «земного рая» в Херсонской губернии, куда Чичиков мысленно переселяет своих крестьян, и то, как херсонский сюжет поэмы пародийно отражает Крымский проект Екатерины II. В статье Э. Г. Шестаковой рассмотрена пространственная триада города / дачи / курорта, которая, по мысли автора, получает адекватное раскрытие только под углом зрения гетеротопий, существенно расширяющих возможности исследования художественного пространства. Н. В. Ковтун обращает внимание на гетеротопии в поздней прозе В. Распутина, в которой появление «других мест» обуславливается особым духовным состоянием героя, стремящегося к смыслу и истине. Т. Сабо поставила перед собой цель проверить работоспособность шести гетеротопических принципов Фуко по отношению к литературному тексту. Условием для сближения гетеротопий с литературой здесь служит теоретический контекст семиосферы Ю. М. Лотмана, привлечение которого обосновано как раз структуралистскими чертами концепции Фуко. Автор приходит к выводу, что гетеротопные места истории и связанные с ними гетеротопные интертексты повествования функционируют как смыслопорождающие механизмы. Другой тип создания внутритекстовой гетеротопии представлен в статье К. Сыски, обращающейся к жанру идиллии в современной русской литературе. По мысли исследовательницы, идиллии служат гетеротопными местами сопротивления доминирующему социальному пространству. Я. Войводич начинает анализ повести В. Сорокина *Метель* с определения основного хронотопа дороги, помимо которого в пространственной структуре повести выделяются онейрические гетеротопии персонажей, а также неизвестное пространство будущей жизни героя. Понятие гетеротопий в данном случае служит средством выявления сложной организации художественного пространства. В статье А. Х. Гольденберга рассмотрение фольклорных и литературных «страшилок» и их динамики в отношении классических фольклорных образцов приводит к выводу о радикальном сломе в современной культуре, для которой «страшное» становится одной из ключевых гетеротопий.

Обобщая научные результаты состоявшейся в сборнике виртуальной дискуссии о пространстве, его местах, утопиях и гетеротопиях, а также о пространственных

стратегиях текстов, можно констатировать, что исследование литературы в этом отношении близится к другим наукам о человеке и его разных символических практиках. Не только пространственная проблематика, но и пространственный язык определяет многообразные связи и отношения между мирами, сознаниями, дисциплинами. Часть этих связей получила отражение и в вильнюсском издании *Гетеротопии*. Составители сборника благодарят авторов статей за смелость в испытаниях гетеротопиями и за активное сотрудничество.

Финансовую поддержку в организации конференции «Вильнюс::Гетеротопии» и в издании сборника оказали Совет по науке Литвы и Филологический факультет Вильнюсского университета.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕЗЗУБОВА, О. В., 2010. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта. *In: ЕСАУЛОВ, Г. В. и др., ред. Эстетика архитектуры и дизайна: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.)*. Москва: Архитектура-С, 27–31.
- ДЕЛЕЗ, Ж., ГВАТТАРИ, Ф., 1998. *Что такое философия?* Санкт-Петербург: Алетейя.
- ПОДОРОГА, В., 1996. Событие: «Бог мертв». Материалы семинара: Мишель Фуко и философия. *Комментарий*, 10. *In: Фридрих Ницше*. Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/hxc/ontologie/vpodoroga/?curPos=1> [см. 02 09 2014].
- ФУКО, М., 1977. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Вступ. ст. Н. С. Автономовой. Москва: Прогресс.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *In: ФУКО, М., Интеллектуалы и власть*. Т. 3. Москва: Праксис, 191–204.
- ВНАGAVAN, M. B., 2010. *Heterotopias: Nationalism and the Possibility of History in South Asia*. Oxford University Press.
- ДЕНАЕНЕ, М., ДЕ КАУТЕР, Л., ed., 2008. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London; New York: Routledge.
- ДЕЛЕУЗЕ, Г., ГВАТТАРИ, Ф., 2005. *A Thousands Plateaus. Capitalism and Schizophrenia*. Minneapolis, London: University of Minnesota Press.
- ФИЛИМОН, Е. С., 2013. *Heterotopia in Angela Carter's Fiction: Worlds in Collision*. Hamburg: Anchor Academic Publishing.
- ФУКАУЛТ, М., 1980. Questions on Geography. *In: GORDON, C., ed. Power/Knowledge: Selected Interviews and Other Writings, 1972–1977*. New York: Pantheon, 63–77.
- НЕТТЕРИНГТОН, К., 1997. *Badlands of Modernity – Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.
- НИКОЛЧИНА, М., 2013. *Unicorns of the Velvet Revolutions. Heterotopia of the Seminar*. Fordham: Fordham University Press.
- ТАЛЛИ ДЖР., Р. Т., 2012. *Spatiality*. Taylor and Francis, Kindle Edition.
- ТАЛЛИ ДЖР., Р. Т., 2013. *Utopia in the Age of Globalization: Place, Representation, and the World-System*. New York, Palgrave Macmillan.
- ВЕСТФАЛ, В., 2011. *Geocriticism. Real and Fictional Spaces*. New York, Palgrave Macmillan.

Брачный сюжет как индикатор русских концепций пространства

Мария Виролайнен

Институт русской литературы (Пушкинский Дом) РАН,
Санкт-Петербургский университет
Санкт-Петербург, Россия

Акцентируя внимание на различных пространствах, концепт гетеротопии предполагает необходимость перехода между ними и их взаимодействие. В этом отношении идеальной моделью гетеротопии может служить любой обряд, направленный на получение нового статуса или обеспечение продуктивности: он всегда предполагает как наличие разных пространственных сфер, так и неперенное пересечение их границ и обмен между ними¹. Такова зафиксированная обрядом архаически-базовая норма восприятия пространства, она действительна в любую эпоху, она универсальна, ее нарушение всегда так или иначе ведет к деградации. Брачный сюжет – прекрасный индикатор этой закономерности, потому что, имея обрядовые корни, он не утрачивает своей актуальности при смене культурных эпох, и его удачное завершение обычно воспринимается как благо, как норма.

Благодаря трудам В. Я. Проппа (Пропп 1986) мы знаем: для того чтобы заключение брака привело героя к обретению нового статуса, невеста должна быть добыта в чужом мире, или хотя бы брачные дары должны быть вынесены из иного, не своего пространства. Таким образом, фольклорный брачный сюжет предполагает необходимость гетеротопии. Чтобы совладать с нею, от жениха требуются особые качества, и потому одно из сюжетных звеньев – предварительная демонстрация его силы. Опасность, исходящая из чужого пространства, определяется тем, что переход в него чреват потерей самоидентичности. Но именно эта потеря и есть залог получения нового статуса. Можно сказать, что такова базовая норма брачного сюжета. Моя статья будет посвящена тому, как менялось это представление на протяжении русской истории, и как менялись вместе с ним концепции пространства.

¹ См., напр.: Геннеп ван 1999.

В *Повести временных лет* фольклорная норма определяет формирование национального исторического предания. Мне уже приходилось писать, что пространство Руси, «свое» пространство мифологически выделено здесь на фоне двух чужих миров: варяжского и греческого. И из обоих этих миров креститель Руси князь Владимир берет себе по невесте: сначала Рогнеду, дочь княжившего в Полоцке варяга Рогволода, затем греческую царевну Анну. Оба брачных сюжета изоморфны друг другу и сказочному канону: получению невесты в обоих случаях предшествует предварительное испытание силы – взятие города (Полоцка, затем Корсуня); вместе с невестой Владимир оба раза меняет свой статус. Овладев Рогнедой, он становится киевским князем; овладев Анной, получает христианство. Эпизод с Рогнедой особенно выразителен. Владимир идет на Киев и вдруг, отвлекаясь от этой важнейшей цели, зачем-то сворачивает на Полоцк. В этом месте в рассказ летописца вторгается противоречащая прагматической логике логика мифологическая. Прежде чем воцариться, герой должен добыть невесту, принадлежащую иному миру. Полоцк в данном случае – классический пример гетеротопии. Он расположен отнюдь не за Варяжским морем, но в нем правит пришедший из-за этого моря Рогволод, и потому Рогнеда выступает невестой, добытой в варяжском мире. Последний осмыслен в *Повести временных лет* как область, связанная с языческой волховской, магической и одновременно государственной силой. Греческий мир – как мир, хранящий силу христианской веры. Оба источника силы внеположны Руси, государственная сила и сила религиозная добываются в иных, чужих мирах. Таким образом, одним из ключевых условий построения историософской картины Киевской Руси является наличие гетерогенного пространства, наличие гетеротопии. Сакральные источники государственной и духовной власти расположены за пределами «своего» мира и добываются силой, демонстрация которой составляет непрменный компонент фольклорного свадебного сюжета и свадебной обрядности².

Совершенно иная картина обнаруживается в исторической мифологии Московской Руси. Согласно концепции, содержащейся в послании Филофея, Москва преемствует не Риму и не Византии. Наследуется «неразрушимое», существующее от начала времен и нескончаемое вплоть до завершения земной истории Ромейское царство. Поэтому Третий Рим – не только единственное, но и единое царство всех православных, включая православных первого и второго Рима. История Руси осмыслена как тождественная всей протяженности исторического времени, ибо именно такова природа «Ромейского царства»³. Картина времени становится гомогенной, и такой же стремится стать картина пространства. Принцип гетеротопии не только перестает работать – он внутренне враждебен московской идеологии. Именно в эту эпоху все чаще и чаще начинает встречаться указание на *исконное* обладание

² Подробнее см.: Виролайнен 2007: 64–73.

³ См. об этом специально посвященную идее Третьего Рима монографию Н. В. Сеницыной (Сеницына 1998).

землей, святыней или статусом. Коль скоро искомый статус трактуется как изначально присущий, искомое благополучие – как исконно заслуженное, а завоевываемая земля – как исконно своя, каноническая необходимость пересечения границ отпадает. Единственное православное царство во вселенной трактует все ценности как содержащиеся внутри собственных границ. В соответствии с этим переосмыляется киевская модель брачного сюжета.

В *Истории о великом князе Московском* Андрея Курбского предание о двух браках Владимира словно бы вывернуто наизнанку. Снова появляются две женские фигуры. На сей раз – гречанка София Палеолог, жена Ивана III, и литвинка Елена Глинская, жена Василия III. Обращение литвинки к финским колдунам, живущим у «Студеного моря», роднит ее с Рогнедой, дочью пришедшего из-за Варяжского моря Роголода. Обе иноземки вновь обладают сверхъестественной «чародейной» силой, но теперь природа этой силы определена как дьявольская, она не несет Руси ни благополучия, ни святости, от нее рождается и восходит на трон «погубитель отечества» (Андрей Курбский 1986: 340) Иван Грозный.

Становясь в сознании эпохи единым и единственным, освобождаясь от взаимодействия с внеположным ему чужим миром, Московское «затворенное» царство словно бы нуждалось в некоем новом механизме, компенсирующем отказ от такого взаимодействия. Если учесть, что принцип гетеротопии и взаимодействия на границе миров обеспечивает продуктивность любой жизнедеятельности, необходимость подобной компенсации становится вполне понятной, и она осуществляется через «рассечение» царств – через выделение опричнины, заповедной земщине.

Петровский поворот, казалось бы, возвратил «киевскую» модель взаимодействия с миром, расположенным по ту сторону русской границы. Более того, границы стали повсеместно проводиться внутри русского мира. Примером может служить раннепетербургское культурное пространство, которое строилось именно по принципу гетеротопии, то есть создания множественных провокационных зон, в которых происходило столкновение конкурирующих и взаимоопровергающих смыслов.

Естественно, что противники Петра опирались на идеалы Московского царства. И в оппозиционных Петру кругах возникла характерная модификация брачного сюжета. С. М. Соловьев записал сказку о том, как девица, правящая в Стекольном царстве (то есть в Стокгольме), ругалась над Петром, ставила его на горячую сковородку и вконец «притомила» (Соловьев 1862: 2). Здесь очевиден рудимент мотива брачных испытаний, с которыми царь Петр, вступая во взаимодействие с чужим миром, в отличие от князя Владимира, явно не справляется. Гетеротопия осмыслена как пространство беды, и это представление надолго остается в русской культуре.

Примером может служить «греческий проект» Екатерины II. В его рамках как будто бы воспроизводилась киевская модель, актуализации которой способствовало завоевание Херсонеса Таврического – того самого Корсуня, что был взят князем Владимиром. Но чужой, заповедный мир больше не служит для петербургского

царства сакральным источником, из которого черпаются сила и власть. Завоевательные планы мыслятся как восстановление *исконного* единства России и Византии, а завоеванные территории трактуются как *исконно* русские. Г. Р. Державин, к примеру, пишет: «...Херсонес, древний город князей российских, возвращен России» (Державин 1866: 604). Если для киевской мифологии было существенно, что завоеван «чужой» греческий город, то теперь подчеркивается, что завоеван «свой» греческий город, что возвращено собственное достояние – еще раз подтверждена самоидентичность. Сходным образом Московская Русь трактовала завоевание Казани, объявленной (вопреки очевидности) в созданной в XVI в. *Казанской истории* городом, исконно принадлежавшим Руси и стоящим на русской земле.

Когда в XVIII в. М. М. Херасков обратился к тем же событиям взятия Казани в поэме *Россияда*, именно развитие брачного сюжета продемонстрировало, что созданная им концепция политического пространства гораздо ближе к московской, чем к киевской модели. Любовная история Сумбеки и Алея не может завершиться брачным союзом до тех пор, пока русский царь не покоряет мятежное Казанское царство. Иван Грозный выступает как гармонизатор мирового пространства. Но благополучным оно становится только с того момента, когда Россия поглощает, включает в собственный состав внеположный ей мир. Иными словами – с того момента, как весь охваченный эпическим повествованием мир становится единым гомогенным русским пространством, в котором наконец может состояться заключение брака.

Вообще к XVIII в. следы фольклорного понимания брачного сюжета постепенно стираются. Из него уходят такие важные звенья, как переход в пространство, связанное с утратой самоидентичности, и испытание силы. Счастливый брачный союз становится эквивалентом пребывания в гомогенном пространстве. Так, в трагедии А. П. Сумарокова *Хорев* различие пространства четко маркировано: место действия – Киев, осаждаемый Завлохом. Крепостные стены, разделяющие враждующие стороны, упоминаются по ходу действия многократно. В этом разделенном пространстве и развивается любовная коллизия между дочерью Завлоха Оснельдой и братом Кия Хоревом. Казалось бы, в трагедии присутствует такой обязательный компонент свадебного сюжета, как предварительная демонстрация силы женихом: Хорев – великий воин. В рассказе о его победах использована типовая московская формула: он способен «всю вселенную России дать под власть» (Сумароков 1991: 38). Но вовсе не военной мощи Хорева предстоит создать желанное гомогенное пространство. Альтернативным средством достижения той же цели выступает заключение брачного союза. Таким образом, война и брак уже не только не сплетены в единый сюжетный узел, но и резко противопоставлены друг другу. Собственно, напряжение действия формируется конкуренцией двух возможностей: либо брак и мир, то есть создание общего, неразделенного пространства для двух некогда враждовавших сторон, либо война и разлука возлюбленных. Мы снова видим, что разделенное пространство задано как пространство катастрофы, а брачный союз – как

способ снятия границ. Только единое гомогенное пространство, по мысли драматурга, и может быть благополучным.

До сих пор речь шла о брачном сюжете как индикаторе мифологизированных геополитических концепций русского пространства. Картина усложняется по мере того, как русское сознание приобщается к европейской философии. Идея единства, выношенная политической мыслью и политической мифологией Московской Руси, получает в XIX в. метафизические очертания. Но в этом своем качестве она становится гораздо труднее для освоения. В более или менее абстрактных построениях она схватывается довольно легко – тому свидетельством статьи Любомиров или, к примеру, Н. И. Надеждина. Однако как только идея единства начинает реализовываться в художественных моделях мира, она становится едва ли не ловушкой сознания. И брачный сюжет, исконно связанный с феноменом гетеротопии, опять-таки служит индикатором возникающих сложностей.

В писательской среде первой половины XIX в. одним из самых пылких адептов идеи единства стал Николай Васильевич Гоголь; брачные сюжеты, возникшие в его творчестве, с этой идеей теснейше сопряжены. Цикл *Вечеров на хуторе близ Диканьки* дает шесть вариантов брачного сюжета, и лишь один из шести – «Ночь перед Рождеством» – имеет благополучную развязку. Здесь свадебный сюжет разворачивается по канонической фольклорной модели: герой проходит предварительное испытание, пересекает границу миров, выносит из иного мира свадебные дары и получает невесту. Как видим, Гоголю эта «правильная», так сказать, модель была прекрасно известна. Но кажется, что он продемонстрировал ее в «Ночи перед Рождеством» лишь затем, чтобы пять вариантов ее нарушения в пяти других повестях отчетливее читались как отклонения от нормы. Самое резкое отклонение дано, естественно, в повести о Шпоньке, где появляется герой, в принципе неспособный к браку. В своих эстетических и особенно историософских построениях Гоголь, одержимый идеей единства, много раз говорил о необходимости видеть в человечестве одного человека, одну единицу, одно великое недробимое целое⁴. Но тут-то и возникла препона для осуществления брачного сюжета, ибо в браке сочетаются двое, а совершить переход от единства к двойственности, помыслить двойственность, не впад в дурную множественность, оказывалось невозможным. Именно это самым наглядным образом продемонстрировано в повести о Шпоньке. Иван Федорович так формулирует свое затруднение: «Жить с женою!.. непонятно! Он не *один* будет в своей комнате, но их должно быть везде *двое!*..» (Гоголь 2001: 238. Курсив мой. – М. В.). Важно здесь упоминание «своей комнаты» как своего рода эквивалента индивидуального и принципиально неделимого пространства личности. Таким же неделимым в повести о Шпоньке оказывается время. Взрослый Иван Федорович

⁴ См., напр., статью Гоголя «Шлецер, Миллер и Гердер» (Гоголь 1952: 85, 88), его рецензию на *Исторические афоризмы* М. П. Погодина (Там же: 191) или заключительные строки *Выбранных мест из переписки с друзьями* (Там же: 417).

не случайно остается для тетушки «молодой дытыной» (Там же: 228). Аргумент против женитьбы он находит сильнейший: «Я еще никогда не был женат» (Там же: 238). То же повторяет и Подколесин: «...странно: всё был неженатый, а теперь вдруг женатый» (Гоголь 1949: 18). Женитьба – переход через никогда и всегда, через пребывание в изначально заданном качестве – это невозможный для Шпоньки и Подколесина переход к гетерохронности.

В повести о Шпоньке не случайно появляются отголоски московской идеологии: вся брачная затея предпринята тетушкой потому, что землю, которой владеет семья предполагаемой невесты, она считает по праву наследия принадлежащей Ивану Федоровичу. Женившись, он должен – хотя бы в виде приданого – получить не чужое, а свое. Это, так сказать, по-московски оспоренный принцип гетеротопии. Московская идея Третьего Рима как Ромейского царства, совпадающего со всей протяженностью исторического времени и единым пространством вселенной, претворяется у Гоголя в представление о неподвижном, самотождественном временном и пространственном единстве личности, нарушение которого катастрофично.

Эта катастрофа и представляется Шпоньке в его кошмарном сновидении: он не один в комнате, а их уже двое – «на стуле сидит жена» (Гоголь 2001: 239). Это «странно» – дважды повторяет Гоголь. И тут же жёны начинают множиться, и в шляпе сидит жена, и в кармане, и в ухе... Этот образ повторяется и в *Женитьбе*, где Агафья Тихоновна накануне свадьбы видит вокруг себя множество Федоров Кузьмичей, которые лезут ей в руку при шитье. Пути от одного к двум нет, ибо нарушенное единство – это расколота монада, парой единству может стать только дурная множественность. Страх перед женитьбой оказывается тем страхом перед изменением исходной самотождественности, который может испытывать цельная, единая и единственная монада, вобравшая в собственные границы мир. Преодолеть такие границы нельзя, не погибнув.

Трудность, столь ярко представленная Гоголем, пожалуй, так и не была разрешена в русской культуре. В эпоху Серебряного века она переживалась не менее остро. Один из ярких тому примеров – *Мелкий бес* Ф. К. Сологуба. Данный в начале романа эпизод сватовства Передонова к трем сестрам Рутиловым выстроен по модели пушкинской сказки. «Во все время разговора» Передонов стоит у калитки, как царь Салтан «позады забора» (Пушкин 1948: 506), а сестры дают Передонову свои свадебные обещания, аналогичные тем, что дают три сестрицы у Пушкина. Но рядом с Передоновым суетится сватающий сестер Рутилов, который ведет себя в точности как гоголевский Кочкарев рядом с нерешительным Подколесиным. В результате совмещения пушкинской и гоголевской модели Передонов предстает как несостоятельный царь Салтан, так и не сумевший выбрать невесту. Так же, как Гоголь в *Вечерах на хуторе*, Сологуб демонстрирует разрушение брачного сюжета на фоне его сказочной идеальной нормы. Брачная тема и далее продолжает активно развиваться в *Мелком бесе*, едва ли не все центральные персонажи которого помышляют о вступлении в брак. Но контекстом брачного сюжета теперь становится не

мифологизированная историософия, как в Древней Руси, не метафизика личного пространства, как у Гоголя, а космология, поданная в характерной для старших символистов интерпретации.

Провинциальный город описан Сологубом в столь ярко выраженном натуралистическом ключе, что возникает вопрос: почему, собственно, *Мелкий бес* считается символистским романом? Ответ, по-видимому, заключается в том, что натуралистический пласт служит не чем иным как изображением материального плена, в котором заключено, искажено и попорно подлинное начало мира – Мировая воля или Мировая душа. Следуя мифу о падении Вечной Женственности, попавшей в материальный плен, Сологуб приставляет к телу нежной нимфы голову увядающей блудницы, покрывает красивое женское тело блошиными укусами и вообще всячески смешивает человеческое и звериное, изображая человеческое сообщество как обширный скотный двор. Герои уподобляют друг друга кобылам, быкам, собакам, лягушкам, уткам...

В любовной истории Людмилы и Саши красота, на первый взгляд, акцентирована сильнее, чем животное начало, но тем очевиднее, что это красота, расставшаяся со своей небесной родиной, погрузившаяся в материю и неминуемо искаженная материальным миром. В обоих знаменитых снах Людмилы – библейском о змее и языческом о лебедь – женское начало при заключении сакрального брака передается звериному, будь то зверь-дьявол или зверь-бог. И оба сна отсылают к событию изначальному: сон о грехопадении – к началу человеческой истории, сон о Леде и лебедь – тоже к той точке, с которой история начинается *ab ovo*, «от яйца» Леды. Собственно, с этой начальной точки сологубовский сюжет сдвинуться по-настоящему и не может. Сновидения Людмилы, в которых у змея и лебедя оказывается Сашино лицо, лишь подчеркивают, что она со своей любовью к нему оказывается все в той же самой точке встречи вечно женственного и животного. Мир застигнут в момент погружения Софии в область материи, и этот момент длится бесконечно, не сменяясь ничем другим; метаморфозы материи, изображенные через перипетии романа, разнообразны, но по-настоящему не развивают сюжет. Временное единство изначального и современного создает впечатление той же ахронности, что и в повести о Шпоньке, только охватывает уже не историю человека, а историю мира.

В этом контексте разница между библейским сном и языческим стирается, они вторят друг другу. И точно так же упраздняются в мире *Мелкого беса* другие противопоставления, другие контрасты: между линией Передонова и Людмилы, между человеческим и животным, между любовью и мучительством, между правдой и ложью, между мужским и женским. Состояние смешения становится одним из главных метафизических свойств универсума, представленного как область падшей Мировой души.

Существенно, что эта область «затворена» в самой себе. По замечанию Виктора Ерофеева, в романе отсутствует пространство, внеположное изображенному в нем городу (Ерофеев 2002: 20–21). Казалось бы, символистская модель непримен-

но должна предполагать двоemiрие, но прочно усвоенное старшими символистами шопенгауэровское влияние подлинного двоemiрия как раз не допускает. Мир материи – это мир-представление, он – лишь иллюзорное инобытие Мировой воли, а не настоящее «другое» пространство. Здесь-то и возникает метафизическая трудность для реализации исходной нормы брачного сюжета. Мифологема, лежащая в основе *Мелкого беса*, допускает размежевание, двойственность, различенность только как момент падения. Когда ту же мифологему пересказывал Д. С. Мережковский в романе о Юлиане Отступнике, он подчеркнул одну значимую деталь: душа «хотела пасть до конца, отделиться от Бога навеки, но не могла» (Мережковский 1990: 67). Решительное отделение, переход в иное пространство невозможны, истина заключается в том, что единство неделимо.

Можно было бы возразить, что сюжет Мировой души как раз и заключает в себе потенциал брачного разрешения – во всяком случае, в той его части, которая сулит воссоединение падшей души с Богом, а на худой конец – и в той, где душа предается животному или материальному началу. Но этот потенциал иллюзорен, поскольку идея единства, подкрепленная тем же мощным шопенгауэровским влиянием, отрицавшим множественность как иллюзию мира-представления, вступает в резкое противоречие с самой возможностью помыслить брачный сюжет. Единое начало мира единым и остается и постоянно дает о себе знать через слиянность, казалось бы, различных реалий. Когда в *Мелком бесе* брачный обряд наконец совершается, под венец с Передоновым идет его троюродная сестра – мнимая или подлинная, не имеет значения, поскольку для Сологуба важна деталь, которая подчеркивает и искажение сакрального источника, то есть Песни песней с ее рефреном «сестра моя, невеста», и то, что соединяются в браке те, кто уже заведомо едины. Понятно, что подобный брачный союз благополучным стать не может.

Между тем к середине и концу XX в. отчетливое понимание незаконности инцестуального союза начинает сочетаться с убежденностью, что именно в нем заключен потенциал внутреннего благополучия, счастья. Речь, конечно, идет не о физиологически понятом кровном родстве, а о возможности сохранить единство внутреннего пространства, беспрепятственно отождествить его с пространством внешним, коль скоро подобная экстраполяция подтверждается другим человеком – но таким другим, который тебе в определенном смысле тождествен. Подобные сюжеты то с большей, то с меньшей отчетливостью возникают и в знаменитой *Аде В. В. Набокова*, и в менее знаменитых современных петербургских романах – *Укусе ангела* Павла Крусанова или *Кругах на воде* Вадима Назарова. В вышедшем два года назад романе Сергея Носова *Франсуаза, или Путь к леднику* соперницей жены героя становится, как ни дико это звучит, его межпозвоночная грыжа, нареченная Франсуазой. Такой гротескный сюжет лишь акцентирует сложившуюся закономерность: «мое другое», мое самое драгоценное «другое» неотъемлемо принадлежит моему внутреннему пространству. Только в таком случае оно не нарушает его суверенного единства.

Но в том же романе Носова предпринимается попытка прорвать этот круг. Действие попеременно разворачивается то в Петербурге, то в Индии, куда герой направляется для встречи с брахманом, который излечит его, то есть избавит от Франсуазы. Дочитав последнюю страницу романа, можно догадаться, что путешествие в Индию – нечто вроде описания клинической смерти героя, который вот-вот придет в себя. Казалось бы, налицо и классическая гетеротопия, и классический переход через другое пространство как через смерть. Но традиционная ситуация перевернута: цель путешествия – не обретение невесты, а разлучение с возлюбленной Франсуазой, которое оказывается невозможным. Герой сообщает, что если избавить его от любимой грыжи, то синдром, с нею связанный, все равно останется, и он станет человеком, влюбленным в собственный синдром. Внутреннее пространство охраняет свое единство, допуская другого только как свое иное и категорически не желая обрести его вовне.

Итак, брачный сюжет служит достаточно надежным индикатором того, что идея единства, оставаясь на протяжении веков одной из самых привлекательных для русского сознания, завлекает его, порой нечувствительно, в сферу сугубого неблагополучия. При этом практически не имеет значения, какого рода единое пространство пытаются выстроить носители культуры: оно может иметь геополитическую, метафизическую, космологическую природу, оно может быть внутренним пространством личности – в любом случае попытки избавиться от принципа гетеротопии неуклонно ведут к искажению нормы, о чем и свидетельствует построенный на таких основаниях брачный сюжет.

ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЙ КУРБСКИЙ, 1986. История о великом князе Московском. *Ил:* ДМИТРИЕВ, Л. А., ЛИХАЧЕВ, Д. С., сост., ред. *Памятники литературы Древней Руси: Вторая половина XVI века*. Москва: Художественная литература, 218–399.
- ВИРОЛАЙНЕН, М., 2007. *Исторические метаморфозы русской словесности*. Санкт-Петербург: Амфора.
- ГЕННЕП, А. ВАН, 1999. *Обряды перехода: Систематическое изучение обрядов*. Москва: Издательская фирма «Восточная литература».
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1949. *Полн. собр. соч.* Т. 5. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1952. *Полн. собр. соч.* Т. 8. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 2001. *Полн. собр. соч. и писем в 23 т.* Т. 1. Москва: Наследие.
- ДЕРЖАВИН, Г. Р., 1866. Объяснения на сочинения. *Ил:* ДЕРЖАВИН. *Сочинения*. Т. 3. Санкт-Петербург: Императорская Академия наук.
- ЕРОФЕЕВ, В., 2002. На грани разрыва: («Мелкий бес» Ф. Сологуба и русский реализм). *Ил:* ЕРОФЕЕВ, В. *Лабиринт Один*. Москва: Эксмо-Пресс, Зебра Е, 9–40.
- МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С., 1990. Смерть богов (Юлиан Отступник). *Ил:* МЕРЕЖКОВСКИЙ, Д. С. *Собр. соч. в 4 т.* Т. 1. Москва: Правда, Огонек, 27–306.

- НОСОВ, С. А., 2013. *Франсуаза, или Путь к леднику*. Санкт-Петербург: Астрель.
- ПРОПП, В. Я., 1986. *Исторические корни волшебной сказки*. Ленинград: Изд-во Ленинградского ун-та.
- ПУШКИН, А. С., 1948. *Полн. собр. соч. в 16 т.* Т. 3. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- СИНИЦЫНА, Н. В., 1998. *Третий Рим: Истоки и эволюция русской средневековой концепции*. Москва: Индрик.
- СОЛОВЬЕВ, С. М., 1862. Сказка о Петре Великом. *Чтения в Обществе истории и древностей российских при Московском ун-те*. Москва, кн. 4, отд. 5, 2.
- СУМАРОКОВ, А. П., 1991. Хорев. *Ил:* БУХАРКИН, П. Е., КОЧЕТКОВА, Н. Д., КУКУШКИНА, Е. Д., ЛАППО-ДАНИЛЕВСКИЙ, К. Ю., МОИСЕЕВА, Г. Н., РАК, В. Д., СТЕННИК, Ю. В., сост. *Русская литература: Век XVIII: Трагедия*. Москва: Художественная литература.

Сакральные гетеротопии Урала: от Биармии до Аркаима*

Елена Созина

Уральский федеральный университет,
Институт истории и археологии Уральского отделения РАН
Екатеринбург, Россия

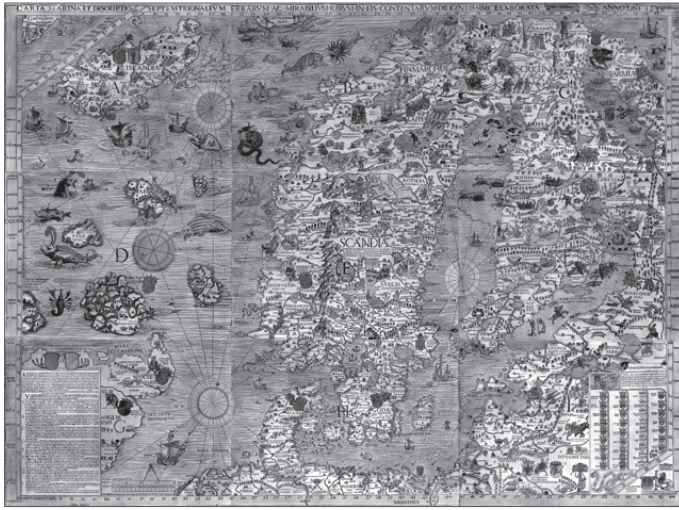
Все сакральные топосы, согласно концепции М. Фуко, заведомо принадлежат к числу гетеротопий; более того, присутствие сакрального – что бы это ни было: место, здание, человек, некий ритуал – неминуемо создает гетерономию пространства. В эссе о гетеротопиях Фуко обращается к внешним типам и видам пространства, но говорит об их «перевернутости», «обращенности», когда внутреннее и внешнее меняются местами, или внешнее становится выражением внутреннего, сокровенного, как часто бывает, когда мы стоим перед зеркалом. Оппозиция внутреннего и внешнего особенно отчетливо подвергается инверсиям и трансформациям в случае с сакральными пространствами или топосами. Само понятие священного возникает в человеческом сознании, в культуре, а уж затем проецируется на окружающий мир. Так и сакральная география – дисциплина, существующая сегодня наряду с гуманитарной, или культурной географией, точнее, в ее рамках, – включает в себя реальное и воображаемое: реальные топосы, места, располагающиеся на земле, но получающие особый статус благодаря человеческому воображению, желанию и аффекту.

Биармия и Аркаим – топосы, сопряжение которых в пространстве Урала может показаться натяжкой. Собственно к Уральскому региону относится лишь Аркаим, место вполне реальное, которое можно посетить, ощутить, потрогать. Что касается Биармии, то это место скорее воображаемое: то ли историческое – как место памяти, то ли вообще утопическое – как место заветного и сакрального, желаемого и уже недостижимого. Вдобавок, Биармия – не собственно место, а целая страна, местоположение

* Статья выполнена в рамках интеграционного проекта УрО РАН «Формирование национальных художественных систем пермских литератур в социокультурном ландшафте России конца XIX – первой половины XX в.».

которой до сих пор не ясно и которая не может быть без оговорок отнесена к Уралу, напротив, чаще всего Биармию связывают с северными регионами России, даже не всегда и России. Однако в силу того, что одним из предполагаемых мест локализации Биармии является Урал, а также в силу множества точек соприкосновения между Биармией и Аркаимом мы взяли на себя смелость свести их в этой статье.

Итак, Биармия, как гласят справочники и энциклопедии, – это «страна на крайнем северо-востоке Европейской части России, славившаяся мехами, серебром и мамонтовой костью; известна по скандинавским и русским преданиям X–XIII вв.» (Советская историческая энциклопедия 1962: 396). Конкретное расположение Биармии до сих пор вызывает споры и разногласия: большая часть ученых и авторов иного рода считают, что это территория связана с устьем Северной Двины (Вины по скандинавским источникам) и располагалась в нынешней Архангельской и Вологодской областях или в Заволочье, как называли эту и прилегающие к ней территории. Иногда Биармию относят к Карелии и Кольскому полуострову. Такие авторы как А. В. Галанин (Галанин 2011), А. и М. Леонтьевы (Леонтьевы 2007) полагают, что Биармия – это Беломорье, Русский Север, то есть расширяют территорию побережья Северной Двины. Известный историк А. Л. Никитин, ожесточенно оспаривая эту точку зрения, размещал Биармию в стране ливов на Западной Двине (Никитин 2001). Наконец, коми ученые и писатели считают древней Биармией свои земли. Кроме того, есть достаточно давняя позиция, идущая с XVII–XVIII вв. и связывающая Биармию с древней Пермью, с Прикамьем. Ее сторонниками были М. В. Ломоносов, В. Н. Татищев, Н. М. Карамзин и многие другие. В основу отождествления Перми и Биармии было положено, в первую очередь, звуковое сходство слов. В настоящее время если не апологетом, то, по крайней мере, выразителем этой позиции стал пермский исследователь В. В. Абашев (Абашев 2000: 76–85; Абашев 2009). Казанский ученый С. К. Кузнецов в курсе лекций 1907–1909 гг. говорил о том, что «нет никакой возможности свести воедино все типические черты этой фантастической страны, до того они противоречивы» (Кузнецов 2013: 4). Иначе говоря, Биармия – это поистине воображаемое место, символическая реальность, помещающаяся между иллюзией и действительностью в пространстве «имагинативного абсолюта», открытого Э. Я. Голосовкером. Характерно, что здесь важнее имя, чем территория: имя оказывает мифопорождающее, магнетическое действие, оно является хранителем истории, человеческой памяти, выводит нас в иную реальность и принуждает искать ему место, ибо в нем отложились все те слои времени и воображения, которые собирались в веках. Так, этимологию имени «Биармия» ведут к финскому «регтаа», «регатаа», то есть «западная земля», «земля за рубежом», «задняя земля». Но существуют и другие интерпретации топонима: например, «земля (русского) медведя» (с норвежского). Для коми Биармия – это *би ур му*, край огненных белок (см.: Леонтьевы 2007: 197–233; Кузнецов 2013: 62–64).



Carta Marina Олафа
Магнуса и ее фрагмент
(1539)

Все исследователи отмечают, что Биармию «забывают» на более чем сто лет после путешествия в Московию Франческо де Колло (1516–1518), фактически – до сочинений Стралленберга (конец XVII в.). В XIX в. она начинает мелькать в художественной литературе как край мечты и легенды, условная страна скандинавских саг. Так у К. Батюшкова (*Мечта*), так у А. Пушкина – первоначально он собирался отнести место действия своей *Русалки* к этой же стране: «В лесах Биармии пустынной» (из черновика; Пушкин 1947: 569). В записках путешественников второй половины XIX в. также порой появляется имя Биармия – так называют северо-западные пространства России, в прежние времена населенные чудскими племенами (см. Созина 2012: 420–423). Но расцвет биармийской литературы и пик интереса к этой теме приходится, пожалуй, на наше время, что связано с рядом обстоятельств. К этому мы вернемся чуть позже.

Аркаим – археологический комплекс, расположенный на юге Челябинской области, в «великой Урало-Казахстанской степи», как поэтично пишет екатеринбургский поэт и учитель М. П. Никулина (Быструшкин, Никулина 2006), верифицируемый сегодня как древний протогород, существовавший в XVII–XVI вв. до н. э. В настоящее время он представляет собой два концентрических кольца земляных валов – остатков оборонительных стен, внутренней и внешней. Радиальные стены разбивали поселение на пять или семь секторов, внутри кольца располагались жилые сооружения, обращенные ходом своим к центру. В центре находилась квадратная площадь, отсюда общая структура Аркаима – это квадрат, вписанный в круг. По этому же принципу спланированы многие некрополи «Страны городов», обнаруженной в челябинско-башкирских степях, поэтому иногда говорят о сакральном характере этой композиции, следующей принципу мандалы. Поселение было

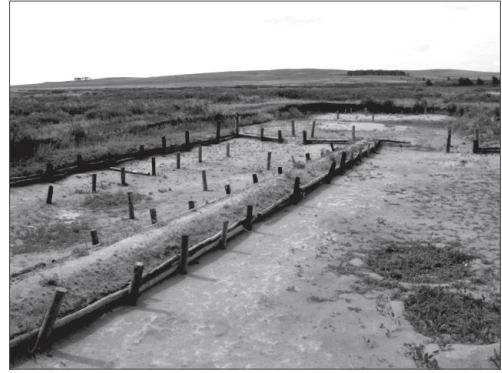
деревянным и по неизвестным причинам одномоментно сгорело, причем жители, по всей видимости, предварительно собрались и покинули его (ценных вещей и следов спешки при раскопках не обнаружено). Это до сих пор остается одной из загадок Аркаима. Внутри городища обнаружены следы колодцев и металлургических печей; кроме того, город сориентирован по сторонам света и точкам, фиксирующим положение солнца и луны. Отсюда, Аркаим часто сопоставляют со Стоунхеджем – оба памятника, как считают многие, обладают чертами астрономических обсерваторий, расположены почти на одной широте, имеют кольцевую структуру (см., напр.: Аркаим 1995: 10–12). Аркаим был обнаружен лишь в июне 1987 г., когда обследовали дно Аркаимской долины, которая должна была быть затопленной Караганской ГЭС. Концентрические круги Аркаима были увидены при аэрофото съемке, и Аркаим отстояла заинтересованная общественность, главным образом интеллигенция, караваном потянувшаяся сюда как к месту нового паломничества. Это тоже стало одной из загадок Аркаима: особое значение усматривают в том, что город «открыл себя» в канун летнего солнцестояния (20 июня), когда подходила к концу эра советской власти, и начиналась новая эпоха. Свое имя древний комплекс получил от названий местных сопки и урочищ: топоним Аркаим – от башкирского «арка», «хребет», «спина», «основа». Нельзя не напомнить, что одно из толкований Биармии – «задняя страна». Таким образом, одна «спина» Урала находится на северо-западе, другая – на юго-востоке.

И тот и другой топос, точнее, *топос* Аркаим и *земля* Биармия, сохраняют сакральное, чрезвычайно важное для сознания людей значение, о чем свидетельствуют временная продолжительность и острая актуальность темы Биармии в науке и литературе, а также незатухающие споры об Аркаиме уже не столько в науке, сколько в культуре, в разнообразных паранаучных кругах. Симптоматично, что и тема Биармии сегодня перешла границы научного дискурса и стала предметом обсуждения в тех же кругах, той же аудитории, что и Аркаим. И тот и другой локус, и та и другая гетеротопия, как оказалось, обладают потрясающей мифогенной силой: это поистине «ловушки» для воображения и разного рода домыслов и вымыслов. И тот и другой локус стали равно объектами мифотворчества, в том числе литературного и исторического, и объектами идеологических спекуляций (о чем в отношении Биармии еще в 1970-е гг. предупреждал А. Никитин): в поле этих мифологем, символических топосов разворачиваются сегодня настоящие битвы, выстраиваются метаисторические конструкции, относимые к области фолк-истории. Представим схематически содержание общего поля этих мифологем, обращая внимание на родящие их конструкции.

Первое – это баснословное прошлое топосов: историко-мифическое, обрастающее легендами и уходящее в незапамятные времена. Мы знаем о Биармии из скандинавских саг, относящихся к X–XIII вв., и из рассказа датчанина Саксона Грамматика об Оттаре из Холугаланда, который в IX в. совершил первое путешествие в эту страну. Однако сегодня ряд авторов, построения которых могут быть отнесены к упомянутой фолк-истории, связывают Биармию с мифической Гипербореей,



Аркаим, гора Шаманка (фото автора)



Аркаим, городище (фото автора)

располагавшейся, по преданию, в районе Северного полюса, о чем писали еще Геродот и Плиний Старший¹. Доказательством реальности Гипербореи нередко служат древние карты – в частности, карта Меркатора (1595), где в центре Северного полушария изображен некий материк, причем изображен так, будто точка наблюдателя находилась близ Полярной звезды. Эту неизвестную ныне землю принято определять как легендарную Гиперборею или Арктиду. Согласно массе разнообразных текстов, распространенных в Интернете (см.: Гладиллин 2009; Дмитриевич 2010; Туров 2011), после всемирной катастрофы Гиперборея погибла, климат начал ухудшаться. Гиперборейцы стали двигаться на юг – их новой родиной и стала Биармия; остальные части этой большой первоначальной расы мигрировали дальше и стали основателями цивилизаций Египта, Шумера, Трои, Греции и др. Таким образом, прошлое Биармии опрокидывается вниз – вглубь истории и праистории, обнаруживая потрясающие слои времени и человеческого воображения. Эта «воронка» закручивается и вбирает в себя массу других мифологем, метонимически, а порой метафорически подсоединяющихся к ней. Таковы мифологемы *золотого века*, его *крушения* и *битвы богов* (ибо наши мифические предки, представители «перво-рас», о которых идет речь в рассматриваемых текстах, по отношению к последующим жителям Земли могут рассматриваться как боги), *мировой катастрофы*, частью которой явился *всемирный потоп*, в итоге чего Гиперборея и ушла под воду, последующего ухудшения или *деградации* жизни на Земле, *родоначальников* всех земных цивилизаций – гипербореев и атлантов (между которыми и произошла решающая битва), носителей преимущественно доброго или злого начала и некоего высшего знания. Осознанно или нет, но к этому мифологическому полю подключился даже Абашев, объявивший: «Итак, что же такое Биармия? Это пермская Атлантида» (Абашев 2009).

¹ Сводку исторических и легендарных представлений о Гиперборее и их анализ см., в частности: Круглов 2003.

Что касается Аркаима, то его древность, вроде бы, вне сомнений: достаточно часто происхождение протогорода относят уже к 3–4 тысячелетиям до н.э., то есть отодвигают все дальше в века. Аркаим «оказывается» старше Стоунхеджа и египетских пирамид, с которыми он преемственно связан². Соотнесение Аркаима с Биармией открывается на уровне представлений об их мистическом, сакральном происхождении: Аркаим построили, как и заселили всю Страну городов, люди, пришедшие из *Гипербореи*, затем они ушли на юг и дали начало цивилизациям Индии, Ирана и др. (см.: Аркаим; Ария-варта 2009; Зяблов б/д). Таким образом, Аркаим, как и Биармия, рассматривается в свете так называемой арктической теории происхождения древних цивилизаций, согласно которой Север – это праисточник всей истории и культуры. У современных башкир Аркаим занимает место Атлантиды (Шнирельман 2011), то есть Гиперборея и Атлантида здесь выступают центральными метагеографическими локусами, знаменующими начало всех начал, – своего рода центры мира, и, как положено в мифе, они взаимозаменяемы (ведь центр мира может быть только один, хотя у каждого он свой).

Второй сюжет, вытекающий из первого, – это миф о первооткрывателях (первопредках) и потомках данных локусов. В качестве таковых и в том, и в другом случае – как наследников легендарных гиперборейцев – современные мифы указывают на *ариев*. Тезис о том, что Аркаим был основан ариями, затем ушедшими к югу, стал уже общепризнанным и повсеместным. Поиски арийских корней – давний сюжет мировой истории, плохо зарекомендовавший себя в 30–40-е гг. XX в. Однако сегодня одной из распространенных в Интернете (фолк-истори) идей является представление о том, что истинные арии – это славяне, точнее русы, пришедшие именно с севера. Вот, к примеру, что пишет занявшийся геоисторией биолог А. В. Галанин: «Гиперборейцы, видимо, и есть древние русы, их далекие прапредки, которые жили в Беломорье» (Галанин 2011), а Беломорье и Биармия для него – синонимы. Таким образом, Биармия – это ближайшее продолжение страны Золотого века Гипербореи, родина русов-славян, которые дали начало ариям. Аркаим по той же модели – родина ариев, также вышедших из Гипербореи и давших начало славянам.

Идеологическая и политическая «подкладка» такого рода построений очевидна – вся эта мифология обнажает реальные проблемы сегодняшнего дня. С одной стороны, это не решенные в науке, но будоражащие человеческое воображение проблемы происхождения человека и путей расселения и переселения людей по земле, в первую очередь индоевропейцев, а также вопросы древней географии земли (загадка легендарных континентов Атлантиды и Гипербореи); с другой – гораздо более современные и большие проблемы славянской и финно-угорской идентичности,

² Развернутую критику эзотерических позиций и концепций, сложившихся вокруг Аркаима, см.: Шнирельман 2011. Как говорят археологи, проблема в том, что памятник до сих пор «не опубликован», то есть научно не описан, поэтому достоверно сказать, кто там жил, к какой древней культуре принадлежит памятник, сегодня невозможно. Это и является почвой для возникновения разного рода гипотетических построений вокруг Аркаима.

актуализировавшиеся в связи с политическими событиями последних десятилетий. В 1930-е гг. историк Н. И. Ульянов подверг критике миф о Биармии как работающий на финский национализм, на идею возрождения великой Финляндии, якобы бывшей когда-то могучей Биармией (см. Леонтьевы 2007: 166–168). Не менее лестно для русского сознания, как справедливо пишет Абашев, вести корни Великой Перми, известной по летописям с XIV в., в дорюриковскую эпоху и, уж тем более, – к нашим «праотцам» в Гиперборею. Аналогично этому сегодня «работает» Аркаим: Урал и Сибирь рассматриваются как первоисточки заселения южных территорий, и Аркаим объявляется его первооткрывателем археологом Г. Б. Здановичем и другими авторами родиной Заратустры либо местом его захоронения (Зданович 1992; Ломаев 2004; критику этих идей см.: Шнирельман 2011). В то же время М. П. Никулина, по-видимому, справедливо стремится указать на особое – универсально-духовное – значение Аркаима, проясняющее основания его чрезвычайной популярности сегодня как неразгаданной и манящей тайны, а равно необходимости его бытия в современной культуре: «Аркаим сложнее нас, и наша задача – подниматься к его вершинам, не разрушая непонятное и не понятое. <...> А вдруг да были наши предки не примитивнее нас, но просто жили иначе, по неведомым нам законам?» (Быструшкин, Никулина 2006).

Следует отметить еще одну, скорее, уже совсем символическую связующую нить Биармии и Аркаима. В качестве *первопредков*, живших в Биармии, называется *чудь*. Это общее именование предшественников современных финно-угорских народов, проживавших в Карелии, на северо-западе России, частично на территории нынешних Поволжья и Прикамья, а в XIX в. чудью называли народы Заволочья. Автохтоны Севера – чудь, ушедшая затем под землю, согласно многим мифам, особенно распространенным на Урале и в Прикамье, в частности, среди коми (Му пуксьём 2005), сопоставима с ариями как древними жителями Аркаима: и те, и другие сегодня мифичны. В мифологическом же пространстве распространенных в Интернете сюжетов чудь и арии связываются посредством племени *русь*, обитавшего в древности в Беломорье, то есть на территории Биармии: «<...> биармы и Русь – это один и тот же народ, включающий в себя племена, поклоняющийся одному тотему – священному медведю. <...> Золотой царский трон (на гербе Новгорода и Холмогор) охраняют два медведя, которые, возможно, символизируют два близких этноса – русских и чудь» (Галанин 2011).

Остановимся на «биармийско-чудском мифе», выделенном Абашевым в составе пермского текста: он более содержателен и полнокровен, чем недавно родившийся миф Аркаима. В мифе о биармийской чудь намечен ряд составляющих. В первую очередь, это хтоническое начало, выражающееся не только в печальном финале древней чудь, но и в распространенной фигуре пермского звериного стиля – фигуре ящера, иногда дракона и даже крокодила. Далее, это древняя высокая технология: чудины были рудознатцы и умели плавить металл. Д. Н. Анучин, известный ученый конца XIX в., этнограф, антрополог, географ, писал: «Приуральская Чудь

<...> сама была знакома с металлургией, залагала копи в горах, добывала медь и изготавливала из нее орудия, оружие и другие предметы» (Анучин 2012: 91). Мастерство уральских камнерезов, их интуитивное чутье к камню в сказах П. Бажова также нередко связывают с чудью. Наконец, это богатство чудинов, ушедшее с ними под землю, а также их древние боги, жертвенник одному из которых – Йомали – грабит герой исландской саги об Олафе Святом. Что касается драконов и ящеров, частых в пермских древностях и найденных на прикамской земле, то они обнаруживают ближайшее родство с фигурами своих южных сородичей. По мнению Анучина, Сибирь, а затем и Урал могли «с древних времен получать культурные и религиозные влияния по преимуществу с юга, из сопредельных частей Китая и Средней Азии, которые, в свою очередь, должны были находиться под влиянием стран более южных» (Анучин 2012: 86). Существует также гипотеза о торговле с югом Биармии через посредничество древней Булгарии, чем объясняют находки различных артефактов арабского происхождения. Однако еще С. В. Максимов писал: «Родина всех чудских или финских племен лежит в полуденной части нашей Сибири или во внутренней Азии, покрытой высокими горами Алтая. Оттуда шли родоначальники всех тех народов, которые населяют теперь тундры и леса нашей России и Сибири» (Максимов 1896: 15), а К. Ф. Жаков считал родственниками, а возможно, и предками финно-угорских народов жителей Китая и Японии. Не оттуда ли пришли на Урал образы ящеров, драконов, птиц и других чудищ?

Итак, та и другая гетеротопии Урала призваны создавать, как писал Фуко обо всех гетеротопиях, *другое* пространство по отношению к реальному – более совершенное, более тщательно организованное сакральное пространство очищения и инициации, памяти и желания, связывающее мир истории и мир иллюзии. Понятно, что эти топосы не могли остаться вне внимания художников и поэтов. Биармии здесь повезло больше, ибо она древнее и легендарнее. Новый всплеск интереса к Биармии XX в. следует, по-видимому, вести от эпической поэмы К. Жакова *Биармия*, написанной этим известным в эпоху Серебряного века писателем коми в 1916 г., переведенной на латышский язык Я. Райнисом и в 1924 г. опубликованной в Риге. На русском языке – в авторском исполнении – поэма появилась только в 1993 г., с параллельным текстом-переводом на коми. Жаков писал:

При современном состоянии этнографии и «доисторической, первобытной» истории можно сказать, что саги, как и былины, как и сказки, составляют поэтическую историю народа. Все то, что говорится в сагах о Биармии, имело место, как доказывают другие данные у вогулов, остяков и других финских племен Восточной России и Европы (Жаков 1993: 6).

Из приведенного высказывания следует, что одним из источников произведения Жакова явились скандинавские саги: из них он взял не только имя Биармия и историю об ограблении викингами святилища бога Йомалы, но и ряд «бродячих» сюжетов – таких, как, например, сюжет женитьбы князя на иноземной принцессе. В поэме *Яур, князь рыжебородый*, «владелец» Джеджим-пармы, располагающейся

«у верховьев быстрой Эжвы – Вычегды широкоструйной», отправляется в Биармию за невестой, синеглазой Райдой, и добывает ее вопреки сопротивлению отца. Биармия в мире поэмы размещается там, где ей и положено быть согласно наиболее распространенной точке зрения – в районе Северной Двины.

Однако центральные герои поэмы не являются биармийцами. Они – обитатели «гористой Перми», речных и лесных мест, расположенных на территории нынешней республики Коми. Почему же поэма озаглавлена *Биармией*? Вероятно, Жаков следовал не только рассказам скандинавских саг, из которых европейцы узнали о Биармии, но и мифологическому представлению народов финно-угорской семьи о Биармии как древнем сильном и богатом государстве, размещавшемся к востоку от Северной Двины. А. В. Головнёв по этому поводу заключает:

Восточная Прибалтика, Кольский полуостров, Карелия, Верхнее Поволжье, Подвинье, Прикамье, Волжская Булгария – неполная панорама гипотетически отводимых для Бьярмии областей Северно-Восточной Европы. Судя по всему, давняя мечта исследователей приколоть Бьярмию к определенной точке на карте не исполнима. <...> для норманнов Бьярмия начиналась там, где завершился освоенный ими морской северно-восточный путь, а заканчивалась где-то за пределами обитаемой земли, куда сходились пределы других необитаемых земель (Головнёв 2002: 8).

Кроме скандинавских саг, творчески переработанными источниками поэмы являются мифология коми, отчасти восстановленная самим Жаковым, и *Калевала* Лёнрота, на которую, судя по стихам, ориентировался автор в области формы, а также скандинавская мифология, с элементами которой соотносятся некоторые образы Жакова³. Время жизни героев поэмы и существования их совершенного мира представлено как уже близящееся к закату – финал близок и ясен, ибо автор не скрывает, что это время мифического идеала, располагающегося в прошлом. Птица Рык, выющая свое гнездо «на горах Уральских сдревле», сообщает о будущем – это гибель страны Биармии спустя век, рождение от рода Райды и Юра мудрого волхва Пансотника, при котором изменится жизнь в парме. Судьба Биармии печальна (хотя печали этой не испытывают ни автор, ни, тем более, герои поэмы): «Через век страна погибнет // У реки Двины прозрачной – Биармия та исчезнет. // Парма Эжвы жить же будет // Долго, долго и прекрасно» (Жаков 1993: 180). Сама Биармия предстает в произведении Жакова как подлинная гетеротопия – страна легенды, эпического прошлого северных народов, на которое призваны ориентироваться потомки.

Жаков задал наиболее широкий и интересный ракурс художественного изображения Биармии. В последующей русскоязычной литературе возобладала сюжетика, запущенная скандинавскими сагами, и утвердился детективно-приключенческий характер интерпретации этой темы. Такова, например, повесть Е. Богданова

³ Таковы, например, в поэме Жакова образы волков и ворона – спутников Одина в скандинавской мифологии, метафора меда поэзии, которую автор вводит в самом начале поэмы, и др. О поэме Жакова см.: Созина 2009.

Ожерелье Йомалы (1966), сюжет которой отнесен к Биармии X в. Участниками действия в повести становятся представители всех основных этносов и социальных групп, упоминавшихся в различных нарративах о Биармии, а история ограбления святилища образует кульминацию повествования.

История о вторжении викингов в Биармию и нападении на святилище Йомалы стала фабульной основой пьесы поэтессы из Карелии Е. Г. Сойни *Оставайся в Биармии* (1997), поставленной на сцене Петрозаводского национального театра как рок-опера. Кроме героев-викингов, автор вводит фигуру поэта – скальда Эйнара, спасшего биармийскую девушку, а затем погибшего от руки своей соплеменницы Рагни. Пьеса носит синкретичный характер: используется скандинавская символика – викинги ассоциируются с волками, у Рагни есть ручные вороны, а биармийка Йоучен сравнивается с лебедем; героический, исполненный высокой и суровой поэзии мир викингов прославляет скальд, правда, его песни слегка напоминают тексты пьесы Н. Гумилева *Гондла*, но в своем интервью автор не скрыла, что источников ее вдохновения было много, и среди них – поэты Серебряного века, воспевавшие Север (Сойни 1997; Сойни 2010).

Все эти произведения на тему Биармии с обязательным сюжетом вторжения скандинавских викингов предваряются историческим романом Валентина Иванова *Повести древних лет*, впервые вышедшем еще в 1955 г., но с тех пор пользующемся неизменным спросом читателей. В нем дан обобщенный подход к теме Биармии, центральной же идеей произведения является мысль об особом пути России, в IX–X вв. отстоявшей свою независимость от нашествия скандинавских викингов. Древняя Русь для Иванова концентрируется в Руси северной, новгородской, ибо именно ильменские славяне вместе с бирами – жителями беломорского побережья и прибрежных лесов – отбросили назад войско Оттара, о завоевательном походе которого рассказывают скандинавские саги. Иванов представляет свою концепцию развития не только русской, но и европейской истории. Вопреки пессимистической оценке П. Чаадаевым истории России как изолированной от общей судьбы Европы, В. Иванов видит преимущества Руси-России именно в ее отдельности (но не обособленности). Западная Европа покорилась норманнскому завоеванию – Русь выстояла и вырастила особую государственность, сплотив народы на шестой части земли. Образ жизни Оттара с его культом силы и личной выгоды⁴ противопоставляется в романе жизни новгородцев, носителей великой Новгородской Правды, в первую очередь – тех, кто отселился на дальние земли к устью Северной Двины, стал осваивать новые пространства и начал не с вражды, а с дружбы и братской взаимопомощи населению этих земель.

По-видимому, заключительная на сегодняшний день художественная рефлексия на тему Биармии звучит из уст Владимира Тимина, писателя коми, чей роман *Викинг из Биармии* был опубликован в журнале *Арт-лад* в 2011–2012 гг. «Биармия, – пишет

⁴ Образ Оттара у В. Иванова носит собирательный характер, воплощая основную идею автора о викингах как жестоких и коварных завоевателях, поработивших половину Европы.

автор, – это наша северная Атлантида. <...> я уверен: в событиях той далекой эпохи можно угадать, отыскать и корни истории древних коми людей, а значит – и мои далекие корни» (Тимин 2011, 3: 22). Вымышленное повествование о мальчике коми, увезенном викингами с собой, из пленника и раба ставшего затем полноправным воином-викингом и вновь вернувшемся на родину, чтобы погибнуть, защищая святыню, а с ней и своих родных, предваряется документально подкрепленным введением. Во введении рассказывается о давней, 1966 г., фольклорной экспедиции, в которой автор, тогда еще совсем молодой, был вместе с А. К. Микушевым, патриархом коми фольклористики, широко известным теперь ученым. И точная дата экспедиции, и имя Микушева, и названия деревень в Удорском районе «удостоверяют» рассказ, услышанный автором-рассказчиком из уст «информанта», старика Зосима. Нарратив разворачивается как цепная реакция: старик рассказывает о том, как в окопах Первой мировой войны он сдружился с французом, и тот рассказал ему историю, услышанную им от предков. Это предание и становится завязкой сюжета романа: писатель дает свою версию истории мальчика Чож Ура, ставшего в стране викингов Бьярмой.

Таким образом, скандинавские предания и разнообразный исторический материал о Биармии в этом произведении интерпретируются с позиций народа, по праву считающего легендарную страну своей праисторической родиной. Гетеротопия меняет облик: с ней происходит еще одна метаморфоза, и из морской страны она становится землей лесов и рек, сохраняя, однако, свою загадочность и конечную непостижимость наряду с чрезвычайной значительностью для судеб многих народов. Общефинский бог Йомалу (Йомали), о котором говорится в скандинавских сагах, становится у Тимина Юмалой – главным богом преимущественно западных земель Биармии. На родине же Чож Ура, в восточных, то есть зырянских, землях главной богиней, защищающей людей и помогающей им, называется Зарань. При этом используется мифологема Золотой бабы, распространенная у коми, а также у их северных «родственников» вогулов. Именно ей поклоняются сородичи главного героя Бьярмы, ее спасает от кощунственного ограбления «викинг из Биармии», а затем ее отправляют дальше, в Сибирь. «В золотом своем сиятельном величии она ушла, а духовно осталась в этих землях вне зависимости от хода времен», – сообщает автор (Тимин 2012, 3: 58).

Итак, гетеротопия Биармии обладает притягательной силой и, в качестве глобального пространственно-исторического мифа, впитывает в себя соседние, смежные и даже достаточно отдаленные мифологемы и концепты. Свойство поэтов – не только продолжать, но и запускать новые мифы, используя при этом разнообразные культурные коды: так происходит с Биармией в художественном сознании XX в. Литературная же история Аркаима, надо полагать, еще впереди⁵.

⁵ Пока художественный дискурс Аркаима реализуется только в детской литературе (см., напр.: Лаврова 2011). Однако упомянутые выше книги Г. Здановича, В. Ломаева и др., развивающие эзотерическую мифологию Аркаима, вполне заменяют беллетристику. В них соединяются качества литературы «фикшн» и «нон-фикшн», что является одной из характерных черт современной словесности.

ЛИТЕРАТУРА

- АБАШЕВ, В. В., 2000. *Пермь как текст*. Пермь: Изд-во Пермского ун-та.
- АБАШЕВ, В. В., 2009. Биармия и Пермь. *Ин: ЧИРКУНОВ, О. Пермские легенды*. Режим доступа: <http://chirkunov.livejournal.com/88857.html> [см. 20 12 2013].
- АНУЧИН, Д. Н., 2012. К истории искусства и верований у Приуральской Чуди. *Арт-лад*, 3, 82–100.
- Ария-Варта, 2009. *Блог им. WhiteSpirit*. Режим доступа: <http://magov.net/blog/2674.html> [см. 20 12 2013].
- АРКАИМ, 1995. Аркаим: Исследования. Поиски. Открытия. / ЗДАНОВИЧ, Г. Б., ред., ИВАНОВА, Н. О., сост. Челябинск: Творческое объединение «Каменный пояс».
- АРКАИМ, историко-культурный заповедник областного значения. *Официальный сайт*. Режим доступа: <http://www.arkaim-center.ru/> [см. 20 12 2013].
- БЫСТРУШКИН, К., НИКУЛИНА, М. П., 2006. Аркаим – суперобсерватория древних ариев? *Российская наука в Интернет*. Режим доступа: <http://gusnauka.narod.ru/lib/oldbuild/arkaim/absvtr.htm> [см. 20 12 2013].
- ГАЛЛАНИН, А. В., 2011. Vjarnmland – Русь Беломорская. *Арктика и Север*. Режим доступа: http://narfu.ru/aan/article_index_years.php?ELEMENT_ID=15746 [см. 20 12 2013].
- ГЛАДИЛИН, Е. А., 2009. Насколько мы древние? *Славяно-арийская культура*. Режим доступа: <http://slavyanin.org> [см. 20 12 2013].
- ГОЛОВНЁВ, А. В., 2002. Бьярмия: неоконченная сага о крайней земле. *Уральский исторический вестник*, 8, 5–35.
- ДМИТРИЕВИЧ, В., 2010. Дария-Арктида-Гиперборея, Арии, Русь и славяне. *Аркаим*. Режим доступа: <http://arkaim74.ru/?p=330> [см. 20 12 2013].
- ЖАКОВ, К. Ф., МИКУШЕВ, А. К., ред.-сост., 1993. *Биармия: Коми литературный эпос*. Сыктывкар: Коми книжное изд-во.
- ЗДАНОВИЧ, Г. Б., 1992. Аркаим: арии на Урале. Гипотеза или установленный факт? *Фантастика и наука: гипотезы, прогнозы*, 25. Москва: Знание, 256–271.
- ЗЯБЛОВ, М., б/д. Великая тайна Аркаима. *Лаборатория альтернативной истории*. Режим доступа: <http://lah.ru/text/zyablov/arkaim.htm> [см. 20 12 2013].
- КРУГЛОВ, Е. А., 2003. Аристеева Гиперборея: «профанная» география или сакральный идеал? *Исседон (альманах по древней истории и культуре)*, 2. Екатеринбург: Изд-во Уральского ун-та, 5–15.
- КУЗНЕЦОВ, С. К., 2013. *Viaritia. Неведомая страна. Обзор исторических, археологических и этнографических данных: курс лекций, прочитанных в 1907–1909 гг.* Москва: Меря пресс.
- ЛАВРОВА, С. А., 2011. *Аркаим: Три дня до конца света. Сказочные повести*. Екатеринбург: Изд-во «Сократ».
- ЛЕОНТЬЕВ, А., ЛЕОНТЬЕВА, М., 2007. *Биармия: Северная колыбель Руси*. Москва: Алгоритм.
- ЛОМАЕВ, В. Ф., 2004. *Я есмь*. Часть II: *Арка Им*. Екатеринбург: Эра Водолея–1.
- МАКСИМОВ, С. В., 1896. *Край крещеного света. II. Дремучие леса, или Рассказ о народах, населяющих русские леса*. Санкт-Петербург: Общественная польза.
- Му пуксьём – Сотворение мира: Мифология народа коми*, 2005. ЛИМЕРОВ, П. Ф., ред.-сост. Сыктывкар: Коми книжное изд-во.

- НИКИТИН, А. Л., 2001. Биармия / Bjarmland скандинавских саг. *Маленькая книжная полка*. Режим доступа: <http://library.narod.ru/saga/osnova312.htm> [см. 20 12 2013].
- ПУШКИН, А. С., 1947. *Полн. собр. соч. в 16 т.* Т. 2, кн. 1 [Москва, Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- Советская историческая энциклопедия*, 1962. Т. 2. Москва: Советская энциклопедия.
- СОЗИНА, Е. К., 2009. Книга К. Ф. Жакова «Биармия» в контексте мифотворчества писателя. *Арт-лад*, 134–141.
- СОЗИНА, Е. К., 2012. Культурный ландшафт / геоконцепт *Север* в русских травелогах второй половины XIX века. *Ит: ФАУСТОВ, А. А., ред. Универсалии русской культуры: сборник статей*, 4. Воронеж: ООО ИПЦ «Научная книга», 410–426.
- СОЙНИ, Е., 1997. Оставайся в Биармии. *Ит: Занавес: сборник пьес для театра*, 2. Петрозаводск: секция драматургов Союза театральных деятелей республики Карелия, 3–36.
- СОЙНИ, Е., 2010. Моя Биармия. *Коренные народы Карелии*. Режим доступа: <http://knk.karelia.ru/2009/10/mnogie-godi-o-biarmii-romnili.html> [см. 20 12 2013].
- ТИМИН, В. В., 2011–2012. Викинг из Биармии: роман. *Арт-лад*. 2011, 3, 14–45; 4, 10–45; 2012, 2, 20–55; 2012, 3, 15–57.
- ТУРОВ, В. А., 2011. Дивьи люди – древние жители Биармии. *Журнал «Самиздат»*. Режим доступа: http://samlib.ru/t/turov_w_a/biarmija-prodolzheniegerborei.shtml [см. 20 12 2013].
- ШНИРЕЛЬМАН, В. А., 2011. Аркаим, археология, эзотерический туризм и национальная идея. *Антропологический форум*, 14. Режим доступа: http://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/014/14_shnirelman.pdf [см.: 20 12 2013].

Жизнь в виртуале, или Конфигурация внутреннего пространства в условиях белорусской гетеротопии

Татьяна Автухович

Гродненский университет
Гродно, Беларусь

В перечне примеров, приводимых М. Фуко для пояснения своей мысли о других пространствах – гетеротопиях, меня больше всего поразила корабль: «это место без места, которое живет само по себе, которое замкнуто само в себе, но которое в то же время отдано бесконечности моря и которое, от порта к порту, от вахты к вахте, от публичного дома к публичному дому, движется к колониям в поисках самого драгоценного, что они таят в своих садах <...>. Судно – это гетеротопия *par excellence*» (Фуко 2008: 179).

Пассаж был воспринят мной не только в его прямом значении – как некое образное резюме статьи Фуко, но и в переносном – как аллегория современной Беларуси, которая тоже является «местом без места», то есть по отношению к остальному миру оказывается своего рода гетеротопией, поскольку соответствует всем выявленным Фуко принципам описания данного феномена.

Применение этих принципов порождает ряд вопросов глобального, геополитического, если не сказать онтологического, характера и в то же время выявляет относительность самого феномена гетеротопии как другого пространства, его зависимость от ракурса рассмотрения.

Например, первый принцип Фуко, согласно которому в многообразии форм гетеротопий выделяются гетеротопии кризиса и гетеротопии отклонений, провоцирует жителя Беларуси задуматься над вопросом, какой форме соответствует его страна: является она гетеротопией кризиса, необходимым состоянием перехода, прохождением которого ознаменуется приобщением к «нормальному» пути развития человечества, – такая постановка вопроса утверждает понятие нормы, – или же представляет собой гетеротопию отклонения – попытку создать «другое реальное

пространство – столь совершенное, столь аккуратное, столь прекрасно устроенное, что по сравнению с ним наше <другие страны. – Т. А.> становится беспорядочным, неорганизованным и бестолковым» (Фуко 2008: 178); в такой артикуляции понятие общей (европейской) нормы (развития) обнаруживает свою ценностную относительность.

Еще более интересные вопросы возникают в случае проекции на белорусскую гетеротопию второго принципа Фуко, согласно которому общество может разными способами использовать гетеротопию. Диапазон вопросов здесь может колебаться от осмысления исторической (провиденциальной) роли такого пространства в контексте, например, новой европейской истории до идеологического обоснования (едва ли не «сакрализации») своей «дружести» за счет актуализации ресурсов мессианизма (белорусы – «русские со знаком качества» и т. п.). В любом случае страна, функционирующая в качестве своего рода гетеротопии, вынуждена думать о легитимации, которая возможна только за счет актуализации неких нормативных представлений (культурных или идеологических фреймов), и это, в свою очередь, обнаруживает взаимосвязь гетеротопического и «нормального» пространства как членов структурной оппозиции.

Применим к Беларуси и третий принцип Фуко о внутренней структурированности гетеротопии, которая включает в себя ряд несовместимых друг с другом гетеротопий (здесь своеобразно срабатывает принцип изоморфности части и целого). Беларусь сегодня стратифицирована как в плане геополитических притяжений различных ее регионов (центробежные силы буквально «разрывают» страну, западная часть которой тяготеет к Польше, южная – к Украине, восточная и северная – к России), так и в плане ценностном (как никогда прежде, сегодня ощущается поляризация общества по отношению ко всем, в том числе базовым, ценностям). За внешней однородностью и социальной апатией населения скрывается динамичный хаос атомизированных частиц, не способных собраться в единое народное тело. В теоретическом аспекте это означает, что гетеротопия склонна к бесконечному дроблению и спецификации именно в силу своей аномативности.

Бесспорной является актуальность для Беларуси четвертого принципа Фуко, согласно которому пространство гетеротопии функционирует только в ситуации абсолютного разрыва со временем: в стране историческое время остановилось, оно приобрело характер циклического времени мифа, где движение подчиняется природным ритмам и исчисляется сутками, временами года, а главными событиями являются осенние праздники урожая («Дожинки») и выборы. Феномен музея, о котором как о наиболее очевидном примере гетерохронии говорит Фуко, проявляется в нарастании бюрократических тенденций, в стремлении заархивировать (и таким образом упразднить) все проявления живой жизни.

Не боясь показаться излишне прямолинейной в своей проекции принципов описания гетеротопии на современную Беларусь, скажу, что и пятый принцип – наличие барьеров, отделяющих гетеротопическое пространство от других

пространств, – просматривается в жестком визовом режиме, который создает границы и в то же время предполагает их проницаемость.

Шестой принцип гетеротопии призван дать ответ на вопрос о функциях гетеротопии по отношению к остальному пространству. Этот вопрос в применении к Беларуси остается открытым, ибо только время покажет, сможет ли белорусская гетеротопия «разоблачить реальное мировое пространство как еще более иллюзорное», или, действительно, в ней будет совершено невозможное – построено идеальное пространство, реализована социальная утопия.

Это затянувшееся вступление к теме на самом деле является необходимым, прежде всего, в качестве обоснования тезиса о том, что о гетеротопическом пространстве можно говорить на самых разных уровнях, в том числе в глобальном цивилизационном масштабе. Важно и другое. Только при наличии такого социокультурного контекста возможно понимание того, что является предметом исследования в данной статье, – самоощущение людей, живущих в гетеротопическом пространстве. Хотя Фуко не считал возможным говорить о внутреннем пространстве – «пространстве фантазмов <...> наших мечтаний, наших страстей» (Фуко 2008: 173), сосредоточившись исключительно на характеристике (принципах описания) гетеротопий как пространств внешних, тем не менее, для литературоведа интересен антропологический аспект, который – наряду с другими вопросами – предполагает разговор именно о конфигурациях внутреннего пространства как отражения человеческой экзистенции в границах гетеротопии.

Главный тезис моей статьи сводится к тому, что самоощущение современного белоруса, живущего в гетеротопическом пространстве, определяется «метафизикой отсутствия» (В. Акудович), которая, будучи типологической характеристикой состояния человека эпохи постмодернизма, наиболее очевидно проявляется именно в гетеротопиях (что, кстати, побуждает задуматься о гетеротопической природе данной эпохи). Соответственно, разнообразные конфигурации внутреннего пространства, явленные в стихах белорусских поэтов начала XXI в., при всех их индивидуальных отличиях, отражают ситуацию ухода из реального пространства и являются вариантами виртуального времени-пространства. Эскапистская по своей интенции виртуализация времени-пространства в современной белорусской поэзии обусловлена, повторюсь, спецификой Беларуси как гетеротопии по отношению к остальному миру и усугубляется ее ментальным положением «между»: между прошлым и будущим, между землей и небом, между другими пространствами и культурами. «Между» – то есть «нигде».

В самом деле, большая часть белорусской интеллигенции разделяет концепцию национальной истории как истории трагической утраты государственности, национального самосознания, родного языка, как трагедии постоянного уничтожения цвета нации – творческой интеллигенции. Этим обусловлен характерный для белорусской поэзии мотив идеализации давней истории времен Великого Княжества Литовского, заикленность на прошлом. Далее, если отталкиваться от характеристики, данной

белорусам А. Ходановичем, который назвал их нацией поэтов, то нельзя не заметить, что она носит комплиментарный характер и фиксирует лишь одну сторону проблемы, потому что в действительности поэтическая устремленность к звездному небу парадоксально уживается в сознании белоруса с приземленностью, сосредоточенностью на сиюминутном личном интересе. Этим объясняется раздвоенность сознания белорусского интеллигента, характерное для него специфическое «двоемирие», склонность к ламентациям и душевной расслабленности. Наконец, срединное положение между более сильными культурами, такими как русская, польская, в меньшей степени – украинская, обусловило парадоксальное сочетание противоположных интенций в сознании белорусской творческой интеллигенции, для которой в равной степени характерны способность к культурному диалогу и изоляционизм, самодостаточность и ущербность, генетическая память о принадлежности к европейской культуре и «местечковость», выразившаяся в знаменательном самоопределении «тутэйшыя» («здешние»). В большей или меньшей степени ментальные характеристики белорусской интеллигенции присущи народу в целом.

Эти оппозиции определяют внутреннюю конфликтность национального характера, трагическую окраску мировосприятия, своеобразие национального образа мира, временных и пространственных координат современной белорусской поэзии. Первый парадокс, с которым сталкивается читатель, заключается в том, что при всех отличиях – возрастных, нравственных, культурных, мировоззренческих, языковых наконец, белорусская поэзия поразительно едина в ментальном отношении. Это травматическая ментальность нации, которая осталась без языка (белорусский язык в бытовом общении интенсивно вытесняется русским и функционирует только как язык национально ориентированной интеллигенции, а в последнее время вообще воспринимается как язык оппозиции), без истории (великое прошлое, которое в сознании интеллигенции связано с ВКЛ, в официальной идеологии и, соответственно, в массовом сознании вытеснено советским мифом о республике-партизанке), даже без названия (исторические «литвины» стали белорусами) и столицы (своей духовной родиной и, соответственно, столицей интеллигенция считает главный город другой страны – Вильно / Вильнюс).

Точное определение такой ментальности дал пишущий на русском языке белорусский поэт Вениамин Блаженный:

Напомню о своих обидах Господу,
Чтобы собой кичился он не слишком,
Когда я в облаченьи грозных гроз приду,
Состарившийся бедственный мальчишка.
<...>
И в облаченьи грозных гроз мифическом
Сойду я в рай и в ад попеременно
С лицом своим возвышенно-скептическим
Полупомешанного джентльмена
(Блаженный 2005: 14).

Оксюмороны «состарившийся мальчишка» и «возвышенно-скептический» отражают сочетание несочетаемого: юношеского романтизма (очевидна ассоциация с ранним Маяковским) и преждевременной духовной старости, возвышенного идеала и скептического сомнения в его осуществимости. В формуле «рай и ад попеременно» артикулируется положение типологического героя белорусской поэзии: это всегда положение «между» – как во времени, так и в пространстве.

Это своеобразное «зависание», повторю, фиксирует состояние как страны в целом, так и ее интеллигенции. Так, Р. Бородулин видит себя то камнем, то пухом, кружащимся, висящим над пропастью (Барадулін 2006: 328), А. Ходанович сравнивает поэта с человеком, оказавшимся на висящей в воздухе и никем и нигде не закрепленной веревочной лестнице (Пуп неба 2006: 10). М. Боярин передает трагическое положение «на темной меже» (формула Р. Бородулина) выразительной картиной:

прадчуваючы восень знікаюць жаданні і здані вяртаюцца ў хатні спакой
на памежжы пары залатой і аржавай эпохі ў чаканні на мытны надгляд
час запынены ў таннай кавярні ўжо колькі тыдняў на тым жа самым стале
нейкі нумар газеты бяз даты разлітае ў шклянкі віно
акцэнтуге адсутнасць гадо дурняў больш не знайшлося
за вокнамі сьметнік і сад дзе былы вадаграй уяўляе сабой заняпад
невывэрпнасці пляшкі ў боскай руцэ
непатрэбнай нікому забытай народам не ўсьведамляючай што
ў яшчэ большай ступені ёй не патрэбны ніхто.

(Пуп неба 2006: 44)

Метафора осени, которая тоже представляет собой время между расцветом и умиранием, открывает возможность разнообразных ассоциаций и интерпретаций – от экзистенциальной до исторической, но в любой будет присутствовать и доминировать ощущение абсурдности и бесплодности остановившегося времени, жизни в саду с заброшенным фонтаном-чашей господней, в саду, который превратился в свалку.

Знаковым образом, устойчивым мотивом всей современной белорусской поэзии становится образ / мотив мусора, под которым скрываются сокровища исчезнувшей и забытой цивилизации (Л. Рублевская: «мокрае смецце // Нікому не скажа, якія хавае муры» [Краса і сіла 2003: 795]), типологическим состоянием – состоянием ожидания, сна, пребывания в «бытенебыти», если использовать неологизм С. Кржижановского («Ці абуджаюся, ці паміраю», – сомневается Л. Рублевская [Краса і сіла 2003: 797]), ощущение собственной ненужности на родине (Л. Рублевская осознает себя «тенью в стране теней», А. Бодак – проклятым «и своими, и чужими») и вообще в мире.

Многие цитируемые в статье белорусские поэты (пишущие на белорусском языке), как правило, живут и публикуются за рубежом – в Польше, Литве, Чехии, США. Метафора положения «между» имеет для них онтологический смысл. Однако им и тем, кто живет на родине, свойственно переживание времени как бессобытийности.

Это ситуация безвременья, которое В. Карпов характеризует как «скучное», «мутное», а свой век – как «пресный», «поганный», «умиранию сродни, // мучительному, мерзкому удушью» (Карпов 2005). Для Е. Кошкиной ситуация безвременья ассоциируется с безысходностью: «Выхода нет. Остаемся на месте» (Кошкина 2002: 37). К. Михеев создает сюрреалистический пейзаж, чтобы выразить свое ощущение времени:

В пуповине Европы, в зловонном провале болот
 камуфляжная зелень на ветках костлявых распята,
 истекают все сроки, и заживо время гниет
 над надгробьем лишённого стрелок и цифр циферблата
 (Михеев 2002: 198),

мотивируя его жизнью в «зверинце» (тюрьме), в «бронне советского ампира» (Михеев 2002: 18), обвиняя всех, в том числе и себя, в том, что «обло, и озорно, и клыкасто, // без пощады, а верней, без цели, // прожито тысячелетье» (Михеев 2002: 45). Ю. Сапожков, который красноречиво назвал свой сборник «Точка невозврата», прозрачной метафорой связывает ситуацию с политическим режимом:

Мы здесь живем, как виноград под прессом.
 И нет числа в давилне этой стрессам.
 Ворчливая угрюмо бродит брага.
 Закупорена пробкою отвага.
 Под неусыпным оком винодела
 Готовится веселенькое дело.
 Спирт заперт, и пудовая бутылка
 Стоит монументально, как Бутырка.
 (Сапожков 2006: 165)

Очевидные радищевские, лермонтовские, мандельштамовские аллюзии и реминисценции вводят эти стихи в единый антитоталитарный текст, знакомый каждому читателю постсоветского пространства. В то же время более характерным для белорусского восприятия времени является модус «Нигде» и «Всегда»: своеобразный сплав разнородных влияний (восточная философия, философия экзистенциализма, постмодернистский «след») накладывается на архетипы национальной ментальности.

Мечтательность белорусов отразилась в фантастической утопии Андрея Адамовича, который хотел бы жить на острове, читать книги, неделями сидеть на берегу в кресле и мечтать о поездке в Лондон, в Тауэр (Пуп неба 2006: 32–35); М. Боярин, вслед за Б. Пастернаком, осведомляется, какое столетие вокруг, «что за династия сейчас царствует в Поднебесной» (Пуп неба 2006: 42); Сергей Прилуцкий видит себя тупо сидящим под деревом в позе лотоса (Пуп неба 2006: 152). Это позиция стороннего наблюдателя – мечтателя или скептика, который констатирует, что шоу должно продолжаться. В стихах молодых поэтов преобладает мироощущение, близкое «метафизической мистерии» (формула И. Плехановой) И. Бродского, однако

путь преодоления трагедии нация видит иначе, артикулируя не обретение иронической дистанции, гарантирующей хотя бы внутреннее освобождение от абсурдной действительности, а эскапистский уход от нее.

Прежде всего, уход в иное пространство. Как уже говорилось, для белорусской интеллигенции характерно восприятие мира через призму национального культурно-исторического мифа, ключевыми концептами которого являются понятия «Великое прошлое», «Погоня», «Великое Княжество Литовское», «Вильня». Этот миф в стихах белорусских поэтов преломляется – причем по законам модернистского понимания времени как вечного возвращения – в специфическом восприятии времени и пространства, когда миф о «золотом веке» белорусской истории проецируется на современную Литву или Польшу, в облике которых поэты жадно ищут черты своей исчезнувшей страны. Вильнюсский костел Святой Анны – символ веры для тех, «кому клином сошелся ромашковый свет», – утверждает И. Прокопович; дорога из Вильнюса в Полоцк, духовный центр древней Беларуси, для Л. Сом – «единственное, что не украдено», хотя поэтесса понимает, что «Нам не трапіць ніколі ў Полацк, // Нам ніколі не ўбачыць Вільню» (Краса і сіла 2003: 801), потому что тех городов, о которых тоскует ее душа, уже не существует, реальные Полоцк и Вильнюс – это лишь подобие «небесного Иерусалима», «утраченного рая» духовного, осмысленного исторического бытия нации.

Трагическая модальность переживания исчезнувшей былой славы дополняется модальностью ухода в виртуальное пространство воображения, которое представит в разных конфигурациях. Характерной для молодых поэтов Беларуси является мифологизация мира, в котором присутствуют три сферы – земля, рай, срединный мир, в котором нет враждебности, а человек, время и пространство предстают в своей нераздельности. Так, А. Рыбик мечтает:

На вострай травінцы павісьне каштанавы хрушчык
і ціхенька будзе глядзець на вільготныя зоркі.
І скруціцца бублікам ноч, мне пад паху схаваўшы
Свой стомлены пахам пшачоты, разгублены носік.
(Групавы партрэт 2007: 45)

С. Прилуцкий в компьютерной фантазии «Вялікая экспэдыцыя да Бога» осмысливает мироздание как виртуальную игру, которую разыгрывает от нечего делать «Бог – несмяротны вірус», как созданное Богом кино, «якое ўвабрала ўсе жанры й сюжэтныя схемы». Трагические интонации фантазма нейтрализуются игровым характером создаваемой картины: поэт разворачивает картину путешествия обитателя уничтоженного файла, каковым ощущает себя лирический герой («прыдумка, бадзяга, фантом, насельнік пустэчы», «клон» «старэнькага Пана» (Групавы партрэт 2007: 136), в Небытие, в райский сад, где он ожидает найти Эльдорадо, оазис счастья. Однако и «халяўныя нябёсы» на поверку представляют собой «Садом, цырк, кунсткамэру, мэгазьярынец», где стая ангелов охотится за жертвами, выполняя волю Бога – «Босса», очищая мир от отвратительных и грешных существ.

Бог – игрок, «злы Карабас», который делает ходы в мозгу человека и тем самым дает ему шанс на возвращение в Игру – второе рождение.

В цикле Марии Мартысевич «Barbara Radzivil's livejournal (урывки з інтэрнэт-дзённіку barbara_r)» «живой дневник» героини, «белорусской Джульетты» XVI в., королевы Барбары Радзивилл, прорастает реалиями XX в. Голос автора пробивается сквозь любовные признания королевы своему избраннику, где в описании событий 1542 г., происходивших «по дороге из Варшавы в Геранены», объединены лифт, банкомат, седазя хазарка, и, напротив, путешествие лирической героини с возлюбленным «ў Вільню і Трокі», а затем со скоростью 200 км в час на Балтику, где они видели восход над морем, вписано в деревенский литовский пейзаж. Это не просто «вживание» в прошлое и не его проецирование на настоящее – это компьютерный «квест», в котором наиболее органично ощущает себя выброшенный из настоящего человек. Игровая виртуальная реальность, объединяя лирическую героиню стихотворения и Барбару Радзивилл, придает двойной смысл финальным строкам:

І аўтабан, зіхоткі ад імжы,
Заблытвае дзясяткам вострых брамак.
– Прабачце, як даехаць да мяжы?
– Зьезд на Галгофу. Гродзенскі напрамак.

– Dzień dobry.
Rajska straż graniczna.
Proszę państwo przygotować paszporty,
rozgarnąć je na zdjęciach.
Мамачка, а чаму
яны кажуць «Дзень добры»?
Зараз жа цёмная ноч. – А ў іх, дачушка, заўсёды
бы ўдзень сьветла.

(Групавы партрэт 2007: 110)

Связь компьютерного квеста и гетеротопического пространства в этом финале обнаруживается вполне очевидно.

Виртуальное пространство может реализоваться и в онейрическом пространстве. Так, реальное пребывание А. Курдзи в Таллине, Ницце или Питере означает для нее только размещение тела, в то время как душа ее с Беларусью – во сне (Групавы партрэт 2007: 52).

Можно, очевидно, говорить о промежуточности положения молодых белорусов в современном пространстве, когда они ощущают себя «на памежжы сну і яві» (А. Курдзя), куклой в театре «жыхароў несапраўднасьці» (А. Суцешский), экспонатом на «планете гидов» (А. Иващенко), игроком компьютерного квеста (С. Прилуцкий: «Паціху выпаўзае сонца, дзьме норд-вэст; // жыццё ізноў распачынае квэст, // дзе ўсе залежыць ад цябе самога; // дзе кожны кіллер, анархіст і скейтэр // вядзе сваю гульню – няма нікога, // каго ня вабіць прывід перамогі. // Удыхні паветра і

націсні “энтер”» [12+1 2004: 88]) или, возвращаясь к традициям мифопоэтической нерасчлененности субъекта и объекта, растворяются в пространстве родной земли, как это делает А. Брыль, отождествляя себя с самой Беларусью:

Я народжаны гэтая чорная злою зямлёю.
 Вось яна, што рабіла мяне год ад году дзічэй,
 На сваё падабенства расціла мяне ад маленства.
 Ад таго ў глыбіні маіх сонных тарфяных вачэй
 Бы падземны пажар палымнее таемна шаленства.
 Ад яе атрымаў я дзікліваць літоўскіх лясоў,
 Бы кара налібоцкіх дубоў здзірванелую скуру.
 Паламаны прагнілы счарнелы чарот валасоў
 Ды камень у грудзях з гарадзенскага княскага муру.
 (Групавы партрэт 2007: 53).

Такой эскапистский уход в виртуальный мир не приносит облегчения, напротив, постоянное присутствие прошлого в настоящем превращается в навязчивое, почти психотическое, состояние, что очевидно выражено у А. Бодака:

Я крыкну –
 і крык мой ахрыплы патоне
 У стомленым груку гарачых падкоў.
 Спынюся –
 мяне насцігае Пагоня
 Скрозь памяць далёкіх, забытых гадоў
 (Краса і сіла 2003: 798),

где древний символ белорусской государственности герб «Погоня» оживает и преследует лирического героя. Чувство вины перед славным предком у Бодака перерастает в осознание родового проклятия, которое тяготеет над ним и над всеми белорусами, забывшими и предавшими свой язык («Праклён»).

Типологическим состоянием лирического героя становится состояние непонимания происходящего, мира в целом, что подчеркивает Е. Манцевич:

Дарога, забытая богам і людам.
 Яе пракладалі нідзе дый усюды.
 Па той друкаванцы ўжо колькі стагоддзяў
 Стары грузавік мо з Хрыстовых народзін
 Хістаецца ў бокі і ледзьве трымае,
 Пакуты маўкліва і горда прымае.
 Дрыжыць грузавік, нібы ў пыле-палудзе,
 З паўсьцёртым на дошчачы надпісам «Людзі».
 (Групавы партрэт 2007: 180)

Та же мысль звучит в стихотворении А. Брыля «Сумны рандэль», где озвучивается ссылка на вечный круговорот истории в артикуляции Экклезиаста. А. Курдзя мотив непознаваемости мира осмысливает в рамках традиционного топоса жизнь-игра,

в которой люди выступают как беспомощные жертвы чьей-то непостижимой, но заведомо злой воли: «Людзі выходзілі з дому // Людзі дадому беглі // Нехта нам невядомы // У жыцці гуляу бы ў кеглі» (Групавы партрэт 2007: 49); «и як усім далі па патрэбе – // ўсе маўчаць, як сычы на таку; // покуль снайпэр ходзіць па небе // і страляць // набівае // руку» (Групавы партрэт 2007: 46). Мотив непонимания происходящего может реализоваться и в мотиве несвободы, то есть в достаточно прямолинейной социально-политической артикуляции. Так, например, лирический герой Павла Свердлова констатирует, что он не хозяин своей судьбы, поскольку «гаспадары майго жыцця – сьвятар, маёр, суддзя» не позволяют ему «ні пачуцця, ні развіцця, ні веры, ні мяжы», и завершает свое признание эмоциональным вздохом: «Мне цяжка на крыжы» (Групавы партрэт 2007: 117). Нереализуемое стремление А. Суцэвскаго к свободе выражается в парафразе лермонтовского мотива: «Замілаваны, // Сузіраю нябёсаў // Непакорліваць» (Групавы партрэт 2007: 19). Жизнь в виртуальном пространстве вызывает ощущение непрожитой реальной жизни, ущербности и недостачи.

За этим стоит «кризис субъектности» (А. Житенев), утраты себя: строки белорусского поэта Антона Брыля «Паглядзі – цячэ ручай, // Камяні на дне, // І вада сьпявае штось, // І наўкол зіма. // Гэта усё, напэўна, ёсьць. // А мяне – няма» (Групавы партрэт 2007: 60) – это формула отсутствия человека, в целом характерная для постмодернистской эпохи, однако именно в гетеротопии Беларуси оно осознается как общее состояние ее жителей: «Мая краіна, дзе ўсе мы – дзеці Сансары, // дзе ўсіх нас няма, // дзе ўсе мы былі і будзем», – констатирует Т. Недбай (Групавы партрэт 2007: 160). Отсутствие себя порождает желание воплощения, хотя бы и условного: Алена Петрович хочет войти в сон возлюбленного тихой легендой, самой детской его усмешкой, самой последней его песней, только просит досмотреть этот сон до весны (Групавы партрэт 2007: 42). Эскапистская интенция к уходу в виртуальный мир детства определяет желание А. Башаримовой перенести «светлую краіну казак» Даниила Хармса в родной Могилев, побуждает А. Суцэвскаго воскликнуть: «Казка, дзе ты?». Актуализация мифа о золотом веке детства и сказки является психологической компенсацией действительности, которая воспринимается как «паточаны рай» (А. Курдзя).

Характерным для субъекта лирического высказывания является взгляд на действительность со стороны: из-за стекла окна (квартиры или магазина) или из вагона поезда, который проходит сквозь пространство, не соединяясь с ним, образуя свой вариант гетеротопии (А. Суцэвский).

Чувство безысходности и собственной несостоятельности, осознание неспособности к активному действию закрепляются в состоянии ожидания, бесцельного и тотального, растянувшегося на столетия и даже тысячелетия. Ироническую версию такого состояния предложил А. Ходанович в стихотворении «Дачакаць!» («Дождаться!»), в котором бытовое смешивается с бытийным. В результате становится очевидной бесперспективность такой ментальности: ожидание гонора, новостей,

общения с любимой в интернете, возвращения долгов, восстания безъязыкого народа, наконец, последний штрих (нельзя не оценить выразительность этой гротескной картины!):

Усе атрымалі святочныя грошы,
засмажылі тластую смачную гусь
і жджэм, што апоўначы самы харошы
з экрана прамовіць: «Жыве Беларусь!».
(Краса і сіла 2003: 838).

Эти надежды и ожидания обывателей на то, что все само собой произойдет, иронически комментирует кукушка своим громким «ку-ку».

Однако более характерным является не иронический, а трагический модус – упование на единственного защитника и спасителя Беларуси, в качестве которого осознается Господь. Надежда на то, что избавление придет от Бога, объединяет людей всех возрастов, всех поколений. Молитва о помощи родившегося в 1976 г. А. Дубровского («А недзе ёсць Той, Хто заўжды дапаможа // і праўду знайсці, і спайкой. // Учора і сёння – заўсёды, мой Божа, // мне хочацца быць з табой») (Краса і сіла 2003: 846) и его сверстника А. Пашкевича (р. 1972) («Мой конь раструшчыць цішыню // на сонных ветках зверабую... // ГАСПОДЗЬ, дай зорнай моцы вою, // дай неўміручасці каню») (Краса і сіла 2003: 826) звучит в унисон с голосом старейшего (р. в 1935 г.) белорусского поэта Р. Бородулина, который в поэтический парафраз молитвы Приснодеве Марии вводит строки: «злітуйся <смілуйся. – Т. А.> над нашым краем», «Дай моцы нам выстаець. // Каб агонь жыцця нашага не пагас, // Багародзіца Прасвятая, // Душою нашчая, // Уратуй нас» (Барадулін 2006: 29).

Несоответствие своей судьбы и исторической судьбы страны Вечной Книге Бытия и вызывает неудовлетворенность, формирует напряженное ощущение «растянутости» между землей и небом:

Крыж – летуценны чалавек, які
Раскрыліў крылы, ды ўзяцець не можа:
Яго трымаюць на зямлі вякі.
(Барадулін 2006: 750).

Становится понятным, почему в стихах белорусских поэтов преобладающей единицей измерения времени является тысячелетие. В этом отражается нравственное, метафизическое восприятие времени – в предстоянии перед Богом и мирозданием как единственно возможное в ситуации гетеротопии. Специфическое время-пространство, в котором ощущают себя белорусские поэты, отражает и объясняет их нераздельность и в то же время трагическую неслиянность с собственным народом, который оказался на «корабле», плывущем из ниоткуда в никуда (если воспользоваться формулой В. Пелевина), и потому в большей степени живет сегодняшним днем, не вспоминая о прошлом и не задумываясь о будущем.

ЛИТЕРАТУРА

- БАРАДУЛІН, Р., 2006. *Ксты*. Мінск: Рымска-каталіцкая парафія св. Сымона і св. Алены.
- БЛАЖЕННЫЙ, В., 2005. *Моими очами*. Москва: АРГО-РИСК; Тверь: Kolonna Publications.
- ГРУПАВЫ ПАРТРЭТ, 2007: *Групавы партрэт з Бабай Броняй. Творы фіналістаў конкурсу маладых літаратараў імя У. Караткевіча*. Мінск: Логвінаў.
- 12 + 1, 2004: *12 + 1. Конкурс маладых літаратараў імя Наталлі Арсенневай*. Мінск: Логвінаў.
- КАРПОВ, В., 2005. *Дао*. Режим доступа: <http://www.philology.bsu.by/karpov/poeziya/dao.html> [см. 15 12 2006].
- КОШКИНА, Е. 2002. *На грани исчезновения. Стихи*. Минск: Новые мехи.
- КРАСА І СІЛА, 2003: *Краса і сіла. Анталогія беларускай паэзіі XX стагоддзя*. Склад. М. Скобла. Мінск: Лімарыус.
- МИХЕЕВ, К., 2002. *Стихи Мнемозине*. Москва: Новое знание.
- ПУП НЕБА, 2006: *Пуп неба. Анталёгія маладой беларускай паэзіі*. Укл. і рэд. Андрэй Хадановіч. Wrocław: Kolegium Europy Wschodniej im. Jana Nowaka-Jeziorańskiego.
- САПОЖКОВ, Ю., 2006. *Точка невозврата*. Минск: И. П. Логвинов.
- ФУКО, М., 2008. Другие пространства. Гетеротопии. *Проект International*, 19, 171–179.

О символической «гетеротопии» *Фауста* (На материале I части трагедии Гете)

Александр Иваницкий

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

М. Фуко, введший понятие гетеротопии социального пространства, выделил в качестве семантически значимых те топосы, которые как бы перекодируют совокупность остальных (приватных или публичных) – «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются» (Фуко 2006: 195).

Как известно, в пред- и романтической литературной традиции XIX–XX вв. такие периферийные топосы большого города зачастую оказывались «ядерными» в бытийном отношении – будь то лавка антиквара в *Шагренево́й коже* Бальзака, букиниста – в *Големе* Майринка, театр «не для всех» в *Степном волке* Гессе и т. д. Будучи рубежом входа в некие потусторонние и волшебные области, эти топосы не просто воспроизводили сказочную структуру пространства, где такую переходную роль играли лесная опушка либо лесной дом (см.: Лурье 1932). Романтизм осознал мифологические корни потустороннего мира *волшебной сказки* и инициационную роль ее переходного рубежа, фактически возродив ее. В новую «материалистическую» и «плебейскую» эпоху территориально локализованный мир старых вещей и книг и управляющих ими «особенных» и «странных» людей восполнял утраченную жизненную гармонию. В сказочных повестях Э. Т. А. Гофмана эта сюжетно-пространственная дихотомия перешла в новое качество. Современные писателю Дрезден, Франкфурт, Нюрнберг выступали не столько наследниками, сколько своего рода социальными «измерениями» древних и волшебных, но продолжающих жить Атлантиды, Джиннистана и т. п. Герои повестей были связаны различными своими ипостасями с обоими хронотопами, которые соподчинялись в качестве ядра и оболочки. Такую сюжетно-смысловую структуру можно, по-видимому, определить как «гетерохронотопию».

Однако уже в предромантическую эпоху литература сделала шаг к максимальной смысловой маркировке, то есть символизации топосов, последовательно

посещаемых героем и становящихся рубежами его эволюции. Речь в данном случае идет о первой части *Фауста* Й. В. Гете (далее в тексте *Фауст I*). Пролог на небесах, комната-келья Фауста, пасхальные народные торжества у городских ворот, кухня ведьмы, городская улица, сад и лесная пещера как сцены протекания романа Фауста и Гретхен и, наконец, горы Гарца, место ежегодной Вальпургиевой ночи, выступают символическими рубежами последовательной реализации либо проверки бытийных культурно-философских смыслов, связанных с заглавным героем. Наша задача – постараться прояснить, как символика *Фауста* задает природу его топосов и их преемственную связь.

Гете приступил к *Фаусту* в начале 1770-х гг., вдохновленный идеями движения «Буря и натиск» (“*Sturm und Drang*”) и его лидера Й. Г. Гердера, с которым юный поэт познакомился во время своей учебы в университете Страсбурга. Согласно Гердеру (1977: 177–182, 189–206, 211–222), основу духовного бытия любого народа составляет мифология и фольклор – плод освоения народом окружающей природы и себя в ней. Природа, таким образом, выступает у Гердера как национальная духовно-поэтическая «почва». А национальный гений призван воплотить этот фольклор в эпический или драматический шедевр. Для этого он должен найти в национальном прошлом героя, воплощающего волю народа к духовному самоутверждению¹. Создание такого шедевра переводит бытие народа на новый уровень и ставит его в авангард исторического процесса.

Фауст, герой народной книги XVI в., был выбран на эту роль еще Г.-Э. Лессингом. В 17-м из своих *Писем о немецкой литературе* Лессинг первым превратил Фауста из безбожника и сатаниста в искателя истины (Lessing 1965: III; 62). Планы Лессинга по драматической обработке фаустовского сюжета осуществили штюрмеры – сначала Ф. Мюллер (*Жизнь и смерть Фауста*, 1778), а затем М. Клиндер (*Жизнь, деяния и гибель Фауста*, 1790). В 1795 г. в статье «Литературное санколотство» Гете, по сути, замкнул национально-культурную программу Гердера на себе и своем *Фаусте*. Согласно статье, «классический национальный автор» создается тогда, когда «застает в истории своего народа великие события»; «проникнутый национальным духом», «благодаря врожденному гению» он обладает «способностью сочувствовать прошедшему и настоящему» (Гете 1980: 270). Под «классическим национальным автором» Гете подразумевал себя – уже всемирно признанного автора *Страданий юного Вертера*, *Геца фон Берлихингена* и *Вильгельма Майстера*. А под трудом, который введет Германию в «большое» историческое время, разумелся *Фауст*, первую часть которого Гете заканчивал как раз в это время.

Эти идейные послы задают значения сцен «Пролог на небесах», «Ночь» и «Сделка». В «Прологе...» Фауст, под которым прозрачно подразумевается Германия, выступает единственной надеждой Творца на духовное обновление человеческого

¹ См. об этом: Тураев 1989: 21, 57–68. О влиянии Гердера на юного Гете см. также: Leitzmann 1942: 145–159.

рода. В открывающей трагедию сцене «Ночь» герой, говорящий немецким расшным стихом XVI в. (Buchwald 1955: 92; ср.: Аникст 1983: 47–49), отказывается от средневековой схоластики в пользу познания Натуры и управления ею. В ренессансной Германии последнее связывалось с магией². Суммарно эти сцены задают «штюрмерский» смысл добровольного зорока Фауста Мефистофелю в сцене их сделки:

Едва я миг отдельный возвеличу,
Вскричав: «Мгновение, повремени!» –
Все кончено, и я твоя добыча <...>
(Гете 1976: 47; перевод Б. Пастернака)

Немец Нового Времени останется достойным своего призвания лишь до тех пор, пока не утратит воли к познанию всеобщего и не свяжет себя ни с чем отдельным и характерным.

Обозначенная в этих сценах «штюрмерская» проблематика *Фауста I* определяет значения и характер взаимосвязи наиболее «национальных» топосов первой части трагедии. Прежде всего, это «Кухня ведьмы» и «Вальпургиева ночь». В сюжетно-смысловом плане их связывают между собою «Городская улица», «Сад» и «Лесная пещера». В этих топосах / эпизодах развивается роман Фауста и Маргариты («Гретхен»), являющийся главным испытанием зорока героя Мефистофелю. Этот роман обнажит парадоксальную роль Мефистофеля в *Фаусте I* и определит роль его «национальных» («штюрмерских») топосов, по которым герой следует об руку с чертом.

Как явствует из «Пролога на небесах», Мефистофель, всемирный дух отрицания и искушения, был послан творцом к Фаусту, чтобы постоянно будить в нем жажду познания и не дать останавливаться на этом пути:

Из лени человек впадает в спячку.
Ступай, расшевели его застой,
Вертись пред ним, томи, и беспокой,
И раздражай его своей горячкой.
(Гете 1976: 11)

Однако став на Земле «поводырем» заглавного героя, Мефистофель последовательно превращается в ходе первой части трагедии из общечеловеческого носителя зла в сугубо фольклорного персонажа. В немецкой, как и в славянской, и в балтийской народной демонологии, черт – не столько библейский антипод Бога, сколько персонаж низшей языческой мифологии, близкий сородич лесных, домовых, водяных и русалок (Орлов 1992: 391, 492–493). Выступая в «Прологе на небесах» вселенским духом соблазна и отрицания, черт является Фаусту уже посланником духа *земли*, вызываемого героем (Гете 1976: 125–126)³. А в сценах «Кухня ведьмы» и

² О ренессансных истоках характера Фауста см. подробнее: Jantz 1951.

³ Собственно, именно отказ Фауста от средневековой схоластики в пользу познания Природы, т. е. Нового Времени, предопределяет его встречу с Мефистофелем, который в народной книге явился ему помощником в магии. О связи Мефистофеля с духом земли см., напр.: Graffunder 1891: 700–725.

особенно «Вальпургиева ночь» он уже прямо представляет немецкую фольклорную нечисть, причем во время шабаша недвусмысленно обнаруживает свою верховную власть над нею:

Вступлю в хозяйские права.
Эй, рвань, с дороги свороти
И дайте дьяволу пройти!
(Гете 1976: 141)

В «Классической Вальпургиевой ночи» второй части *Фауста* (*Фауста II*) Мефистофель подтверждает свои германские языческие корни: «О Брокене я мог бы дать совет, // Но на язычество для нас запрет». С ним соглашается Гомункулус: «Северо-запад – край обетованный // Твоих всех порываний, Сатана» (Гете 1976: 261–262).

В качестве патрона немецкого языческого фольклора черт превращает искомого героем ренессансную «Натуру» в штюрмерскую фольклорно-поэтическую «почву». «Кухня ведьмы», роман Фауста с Гретхен (улица / сад / лесная пещера) и «Вальпургиева ночь» выступают функционально связанными этапами углубления Фауста под водительством Мефистофеля в природу как национальную духовно-поэтическую «почву». Исполняется, как будто бы, литературная программа «Бури и натиска».

Приведя Фауста в Кухню ведьмы отведать зелья молодости и любви, Мефистофель рассчитывает, что «Глотнув настойки, он <Фауст> Елену // Во всех увидит непременно» (Гете 1976: 98). Буквально у Гете – «в первой бабе», которой и станет Гретхен. В ее лице Фаусту предстает бюргерский пласт немецкого национального мира – чистый и праведный, но духовно и эмоционально ограниченный. В пародийном виде он явлен в первых двух сценах трагедии – «Ночь» и «У ворот» – в фигуре Вагнера, фамулуса, то есть ассистента Фауста, а затем в товарке Гретхен Марте, временной подружке Мефистофеля. Следовательно, задача Мефистофеля как оппонента Творца и самого Фауста – связать героя, стремящегося познать все и до конца, с Гретхен как «прекрасной частностью» и, тем самым, выиграть пари.

Действительно, вначале Мефистофель-искуситель помогает Фаусту обольстить Гретхен с помощью добытых им самоцветов; предлагает подопечному якобы снотворное, а на деле яд для матери Гретхен и, тем самым, делает влюбленных невольными убийцами. Наконец, рукою Фауста он закалывает на поединке брата Гретхен Валентина, вступившегося за честь сестры.

Однако Мефистофель-отрицатель уже в «Кухне ведьмы» программирует не только встречу Фауста с Гретхен, но также их расставание и путь героя на шабаш ведьм. Черт предвидит, что, пробудив ведьминым зельем свою любовную силу и жажду, Фауст, которому «<...> не повредит и штоф, // Не только то, что тут в стакане», ибо он «<...> не младенец хилый, // Он и по этой части сила, // Магистр всех пьяных степеней» (Гете 1976: 95, 97), неизбежно оставит возлюбленную, чтобы сполна утолить свои вновь возникшие страсти на брокенском шабаше. Неслучайно

Мефистофель обещает ведьме, готовящей зелье для Фауста: «В Вальпургиеву ночь с тобой // Добром сквитаться я сумею». (Гете 1976: 97).

Более того, уже по ходу романа Фауста с Маргаритой черт старается опошлить и развенчать чистую душой, но ограниченную Гретхен в глазах Фауста. Так, интерес Гретхен к вере Фауста черт не без основания истолковывает герою как желание Гретхен женить его на себе:

О, вера – важная статья
Для девушек властолюбивых:
Из женихов благочестивых
Выходят смиренные мужья.
(Гете 1976: 109)

В ключевой сцене «Лес и пещера» Мефистофель как будто бы зовет Фауста вернуться к Гретхен:

Чем созерцать, как за опушкой
Мерцает хор ночных светил,
Ты б приунывшую подружку
За жар любви вознаградил!
(Гете 1976: 127)

Однако рассказывая тому о страданиях Гретхен:

В своей конурке Гретхен тает,
Она в тоске, она одна,
Она в тебе души не чаёт,
Тобой жива, тобой полна.
<...>
Она в окошко наблюдает,
Как тянут тучи без числа
<...>
Она то шутит, то ненастье
Туманит детские черты <...>
(Гете 1976: 127–128),

черт, по сути, передразнивает, а точнее заранее профанирует монолог самой Гретхен, тоскующей без охладевшего к ней Фауста:

Что случилось со мною?
Я словно в чаду.
Минуты покоя
Себе не найду.

Чуть он отлучится,
Забьюсь, как в петле <...>

Сумятица в думах.
В огне голова <...>

Гляжу, цепеня,
Часами в окно <...>

И вижу я живо
 Походку его,
 И стан горделивый,
 И глаз колдовство.

(Гете 1976: 130)

Таким образом, Мефистофель помогает Фаусту – влюбленному и уже как будто готовому «миг отдельный возвеличить» – выполнить зарок и, тем самым, выиграть пари у него, черта. Этим он оправдывает свою самооценку «Част<и> силы той, что без числа // Творит добро, всему желая зла» (Гете 1976: 39).

«Вальпургиева ночь» обнажает итоговый «лирический» смысл «штюрмерского» приобщения героя к природе как национальной «почве». И, тем самым, – смысл «созидательного зла» Мефистофеля. В культурно-философском измерении трагедии она являет собою средоточие немецкой фольклорно-мифологической стихии. В сюжетном плане ночь, с одной стороны, полностью удовлетворят исполинскую чувственную жажду Фауста, внушенную ведьминым зельем. В то же время сказочно-языческий мир шабаша воскрешает и «разрешает» греховное человеческое прошлое вообще и Фауста в частности. Товары ведьмы-старьевщицы: яды, окровавленные клинки, обольстившие девиц украшения – напоминают о преступлениях Фауста, совершенных ради и в отношении Гретхен по наущению Мефистофеля: обольщение подарками, отравление ее матери и убийство Валентина (Buchwald 1955: 105–106). Ведьмы Брокена – товарки Гретхен по несчастью: это земные грешницы и детоубийцы по вине мужчин. По сути, они проецируют судьбу Гретхен, согласись та в финальной сцене первой части бежать с Фаустом⁴. Ряд ведьм и венчает Медуза, являющаяся Фаусту в образе Гретхен – брошенной им и осужденной на гибель, в том числе по его вине (поскольку по его косвенному наущению она «Усыпила <...> до смерти мать, // Дочь свою утопила в пруду» [Гете 1976: 176]):

Как ты бела, как ты бледна,
 Моя краса, моя вина!
 И красная черта на шейке,
 Как будто бы по полотну
 Отбили ниткой по линейке
 Кайму, в секиры ширину.

(Гете 1976: 161)

Мефистофель подтверждает «раскаянно-ностальгическую» подоплеку шабаша: «Все видят в ней <Медузе> своих подруг» (Гете 1976: 161). Бюргерский мир, олицетворяемый в *Фаусте I* Гретхен, оказывается не только промежуточной ступенью в приобщении героя к древней национальной «почве», но и жертвой, приносимой на этом пути и оплакиваемой потом.

⁴ О соотношении образов Гретхен и ведьм «Вальпургиевой ночи» см.: Schmidt 1985.

Таким образом, духовный смысл постижения природы как национальной почвы с помощью черта – ее фактического средоточия – предстает в *Фаусте I* синтагмой неизбежной жертвы и неизбежного раскаяния. Немец как носитель общечеловеческой воли к познанию всего сущего должен приобщиться к немецкому как «частному» и «характерному» – и преодолеть его.

Следует иметь в виду, что *Фауста I* Гете заканчивал уже в эпоху так называемого «веймарского классицизма». Именно в 1780-е гг. были созданы эпизоды *Фауста I*, основанные на образах традиционного национального быта и фольклора: «У ворот», «Кухня ведьмы» и «Вальпургиева ночь». Трагедия представляла осмыслением Гете «штюрмерского» этапа немецкой литературной истории и его собственной поэтической биографии. В то же время в истории Гретхен и Фауста отразился юношеский роман самого Гете с дочерью страсбургского пастора. Именно судьба Гретхен и роль Мефистофеля в трагическом исходе ее романа с Фаустом связывают поэтический и личный автобиографизм трагедии, который сам Гете никогда не скрывал. Именно через историю Гретхен Гете «встраивает» свое личное прошлое в поэтическую биографию, наделяя его мефистофельскими значениями «созидательного зла». Гете-человек не мог остаться со своей юношеской любовью, как Гете-поэт не мог навсегда остаться «штюрмером». Однако он должен был увлечься дочерью страсбургского пастора, увлечь и оставить ее, чтобы чувством поэтического раскаяния претворить эту историю в штюрмерскую драму, а пройдя штюрмерский этап своего поэтического пути, сделать его в *Фаусте* предметом лирического воспоминания и исторического осмысления.

Узлом описанной сюжетно-смысловой и бытийной структуры *Фауста I* выступает сцена «У ворот». Она изображает народные гуляния в первый день Пасхи, на которые попадает Фауст, выйдя из своей ученой кельи («проклятой норы») в «просторный мир». Ее заглавие имеет и символический смысл. Бюргерский мир предстает здесь в «переходном» состоянии «у ворот»: на выходе из «социальных» (городских) пределов в мир «открытый», не только вширь, но и вглубь. Так, в крестьянской песне «Плясать отправился пастух...» проглядывают безыскусная завязка романа Фауста с Гретхен, ее отповедь, обусловленная воспитанием и справедливыми опасениями, и итоговый «беззаконный» успех Фауста. Жалобы барышень («У барышень хорошие манеры, // Они же <студенты-кавалеры> липнут к горничным простым» [Гете 1976: 22]) предвещают, что и Фауст обратит свое внимание на простолюднику. Гретхен отклонит не подобающее ей обращение Фауста «барышня»:

Я и не барышня и не мила,
Дойду без спутников домой, как шла.
(Гете 1976: 98)

Будущее «сдвоенное» ухаживание (Мефистофеля – за Мартой и Фауста за Гретхен) звучит в диалоге двух подруг о том, будет ли кавалер для каждой из них:

Первая

А мне в нем интерес какой?
Он за тобой таскается все время,
А я, как дура, радуйся на вас,
Когда вдвоем пускаетесь вы в пляс.

Вторая

Сегодня, кажется, он не один.
С ним, помнишь, тот кудрявчик господин.
(Гете 1976: 21)

Ворожея, расхваливающая свои товары девушкам, и девичьи перешептывания о ней, где влечение смешано со страхом, прямо предвещают «Кухню ведьмы» и ее хозяйку и опосредованно – ведьму-старьевщицу «Вальпургиевой ночи». Студент отдает «служанкам предпочтенье» перед барышнями, потому что «Та, что в субботу будет подметать <буквально у Гете: «водит метлой» – А. И.>, // Всех лучше приголубит в воскресенье» (Гете 1976: 20). И этим предвещается переключка ведьм Вальпургиевой ночи: «На вилах мчись, свезет метла...» (Гете 2001: 165; перевод Н. Холодковского).

Студенческие похвалы разгульной жизни («Таких, как возле замка в слободе, // Ни девушек, ни пива нет нигде. // И первый сорт задиры и скандалы» [Гете 1976: 21]) предваряют Мефистофеля, расхваливающего Фаусту брокенский шабаш:

Ты видишь зрелище обилья
Танцоров, пьяниц и обжор.
Найди, где лучше бы кутили.
(Гете 1976: 156)⁵

Народное средневековое сознание перенесло на Пасху языческую символику весеннего пробуждения. Его знаменовала Вальпургиева ночь (с 30 апреля на 1 мая), переозначенная католической церковью в сатанинский шабаш, но оставшаяся для той источником выразительных средств. Эти синкретические действия были для Гете, по его собственной оценке, «высшим воплощением праздничного духа средних веков». Именно на этом рубеже бюргерского и языческого уровней германского мира Фаусту в виде пуделя впервые является Мефистофель.

Преображение в *Фаусте* Натуры в национальную духовную почву делает общение к ней заглавного героя своего рода путешествием вглубь самого себя. А топосы – рубежи этого путешествия – выступают, по сути, «слоями» национального и человеческого естества. Применительно к *Фаусту* эта метафора выглядит почти заданной, поскольку реализует этимологию немецкого слова *Geschichte* ('история'), которое происходит от слова *Schicht* ('слой') и буквально может быть переведено как «со-слоение».

⁵ О «прообразующих» значениях сцены «У ворот» в *Фаусте I* см.: Buchwald 1955: 93; ср.: Gaier 2001: 84.

ЛИТЕРАТУРА

- АНИКСТ, А., 1983. *Гете и Фауст: От замысла к свершению*. Москва: Книга (Судьбы книг).
- ВОЛКОВ, И. Ф., 1970. «Фауст» Гете и проблема художественного метода. Москва: Изд-во МГУ.
- ГЕРДЕР, И. Г., 1977. *Идеи к философии истории человечества*. Пер. и примеч. А. В. Михайлова. Москва: Наука (Памятники исторической мысли).
- ГЕТЕ, И. В., 1976. *Собр. соч. в 10 т. Т. 2: Фауст. Трагедия. Пер. с нем. Б. Пастернака*. Москва: Художественная литература.
- ГЕТЕ, И. В., 1980. *Собр. соч. в 10 т. Т. 10: Об искусстве и литературе*. Москва: Художественная литература.
- ГЕТЕ, И. В., 1986. *Фауст. Лирика*. Сост., вступит. статья и комментарий А. В. Михайлова. Москва: Художественная литература (Библиотека классики).
- ГЕТЕ, И. В., 2001. *Фауст*. Пер. с нем. Н. А. Холодковского. Санкт-Петербург: Кристалл.
- ИВАНИЦКИЙ, А., 2012. Раздвоение зла в романе М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» и новая роль гротеска. *Ип: Михаил Булгаков, его время и мы. Коллективная монография*. Краков: Scriptum, 389–401.
- ЛУРЬЕ, С. Я., 1932. Дом в лесу. *Язык и литература*, VIII, 159–193.
- ОРЛОВ, М. А., 1992. *История сношений человека с дьяволом*. Москва: Республика.
- ТУРАЕВ, С. В., 1989. *Гете и формирование концепции мировой литературы*. Москва: Наука.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ип: Фуко, М. Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с фр. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- BUCHWALD, R., 1955. *Führer durch Goethes Faustdichtung*. 5. Auflage. Stuttgart: A. Kröner.
- GAIER, U., 2001. *Johann Wolfgang Goethe "Faust. Der Tragödie erster Teil". Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam.
- GRAFFUNDER, P., 1891. Der Erdgeist und Mephistopheles in Goethes Faust. *Preußischer Jahrbuch*, 68. Berlin, 700–725.
- JANTZ, H., 1951. *Goethe's Faust as a Renaissance Man: Parallels and Prototypes*. Princeton: Princeton University Press.
- LEITZMANN, H., 1942. Der junge Goethe und Herders Schriften. *Goethe. Vierteljahrsschrift. D. Goethe-Gesellschaft*. 7. Dortmund, 145–159.
- LESSING, G. E., 1965. *Werke in sechs Bänden*. Köln: Luzia Prösdorf und Stauffacher.
- SCHMIDT, M., 1985. *Genossin der Hexe: Interpretation der Gretchentragödie in Goethes "Faust" aus der Perspektive der Kindesmordproblematik*. Göttingen: Altaquito.
- VIËTOER, K., 1949. *Goethe. Dichtung, Wissenschaft, Weltbild*. Bern: A. Francke.

Гетеротопии поэзии: онейрическая метареальность Анны Ахматовой

Галина Михайлова

Вильнюсский университет

Вильнюс, Литва

Сновидческая тема в связи с поэзией и творческой личностью Ахматовой, несмотря на всю свою очевидность, подмеченную группой исследователей еще в 1975 г.¹, не подвергалась отдельному анализу. Это с сожалением было констатировано, к примеру, С. А. Коваленко, озаглавившей свою книгу–реконструкцию *Поэмы без героя* следующим образом – *Петербургские сны Анны Ахматовой* (Петербургские сны 2004: 68–72). При этом во многих работах, касающихся той или иной проблемы творчества Ахматовой, онейрическая тематика неизменно оказывается затронутой, чаще всего в рамках рассуждений о так называемой «зеркальной» поэтике Ахматовой либо фольклорно-мифологических корнях ее поэзии (труды В. В. Мусатова, Г. М. Темненко, А. Г. Кихней, С. Э. Козловской, М. В. Серовой, Т. А. Пахаревой, Е. В. Меркель, А. В. Яковлевой, О. О. Столярова, И. Григорович-Барсэл, И. И. Тюриной, Г. П. Козубовской и др.). Заявленный в статье предмет рассуждений – онейрическая метареальность в поэзии Анны Ахматовой – очередная попытка определить некоторые особенности сновидческой тематики в поэзии Ахматовой. Ракурс исследования – соотнесение онейрической метареальности Ахматовой с так называемыми «другими пространствами» («гетеротопиями») Мишеля Фуко².

Ни понятие «гетеротопия», ни суждения о нем не являются у Фуко строго определенными и завершенными, что создает в гуманитарной исследовательской

¹ «Значительное число ахматовских текстов строится как запись сна, развертывание сна, “исполненный сон”, толкование сна, причем не всегда эта установка прямо оговорена в тексте» (Тименчик, Топоров, Цивьян 1975: 133).

² Соображения о «других местах» были изложены Фуко трижды: в радиолекциях 1966 г. (о малодоступности их записей см.: Харламов 2010: 191), в предисловии к книге *Слова и вещи (Les Mots et les choses, 1966)* и в публичной лекции 1967 г., опубликованной в 1984 г. под названием «О других пространствах» («Des espaces autres»).

среде некую нишу, заполняемую теми или иными авторскими интенциями, так или иначе связанными с фуколтианскими «другими местами»³. Дает ли это основание для сопоставления ахматовского сновидения с гетеротопией?⁴ Вероятно, да, но со следующими оговорками:

1. Если рассматривать сновидческие поэтические мотивы в контексте спациональной оппозиции⁵, то очевидно, что в этом случае поэтическое сновидение может быть распознано как гетеротопия, которая, согласно третьему «гетеротопическому принципу» Фуко, способна связывать пространства, несовместимые или удаленные друг от друга⁶. Однако учитывая подтверждаемый современниками провидческий потенциал Ахматовой⁷, в данном случае более уместной была бы исследовательская дискуссия по поводу того, насколько близко вербализованные сновидения Ахматовой приближаются к тем рубежам, за которыми пульсируют трансперсональные, метафизические измерения; является ли возможной интерпретация ее стихотворных сновидений как трансцендентных сновидений в том смысле, как об этом писали К. Г. Юнг (полагавший, к примеру, пьесы Шекспира образцами визионарного творчества⁸) или К. Доннел (во сне осуществляется «переход от отождествления себя с индивидуальным “я” к отождествлению с истинной, безграничной природой, связанной с несущим жизнь всему во Вселенной Божественным сознанием»⁹).

³ См.: Johnson 2012.

⁴ Нам известна одна литературоведческая работа, в которой сновидение связывается с темой гетеротопии: в статье Анны Смит поэма М. Цветаевой *С моря* и одно из стихотворений С. Парнок исследуются в ракурсе «использования описания сна как опыта построения гетеротопического пространства» (Смит 2008: 78–89).

⁵ Сны в поэзии Ахматовой могут трактоваться как один из «каналов связи» между реальным пространством и пространством ирреальным, мифолого-магическим, «представляющим собой глубинные слои памяти и подсознания, а также инфермальную сферу, включая “мир мертвых”» (Меркель, Яковлева 2012: 89).

⁶ “<...>Third principle. The heterotopia is capable of juxtaposing in a single real place several spaces, several sites that are in themselves incompatible. Thus it is that the theater brings onto the rectangle of the stage, one after the other, a whole series of places that are foreign to one another...” (Foucault 1984).

⁷ Самый эффектный среди многочисленных примеров такого рода – сон наяву, то есть видение в ташкентском тифозном бреду в 1942 г., послужившее импульсом для создания драмы *Энума Элиш*. См.: Записные книжки 1996: 396; Виленкин 1987: 204.

Однако онейрокритика в устах Ахматовой не была беспристрастной. Так в случае с В. Гаршиным ведущим аргументом в пользу его душевного расстройства «были, видимо, его “самооправдательные галлюцинации”»: он рассказывал, что ему являлась во сне покойная жена и просила его не жениться на Ахматовой. Тот симптом, по которому Ахматова ставила Гаршину клинический диагноз, применительно к себе – поэту она расценивала как проявление мистического откровения. В заметках о Николае Гумилеве Ахматова писала: “Три раза в одни сутки я видела Н<иколая> С<тепановича> во сне, и он просил меня об этом”. “Об этом” – о сохранении его творческого наследия. И в середине 1920-х гг. Ахматова вместе с П. Н. Лукницким занялась собиранием гумилевского архива» (Позднякова 2002).

⁸ См. подробнее: Fike 2009: 15–40.

⁹ Доннел 2009: 22. Ср. у Э. Герштейн: «...озарения, посещавшие ее с юных лет, внушили чувство принадлежности Высшему началу» (Герштейн 2009).

2. Очевидны ситуативность (порожденность) репрезентируемой в художественном слове «реальности» (реальность, возникающая в состоянии сна) и ее автономность (сновидческая реальность субъективна, ее содержание и смыслы конструируются одним лицом – спящим). Таков «зачин», к примеру, *Поэмы без героя*: «Сплю – / она одна надо мною, – // Ту, что люди зовут весною, // Одиночеством я зову. // Сплю – / мне снится молодость наша, // Та, ЕГО миновавшая чаша...» (Ахматова 1990: 1, 321). Помимо ситуативности и автономности, онейрическая метареальность предполагает наличие своих, *особенных*, времени, пространства и законов существования, которые не имеют отношения к окружающему нас пространственно-временному континууму прежде всего потому, что сновидческая метареальность не имеет физической субстанции, являясь духовной составляющей человеческого бытия, явлением психической жизни человека: так пространственные и временные координаты *Поэмы без героя* реально узнаваемы, но одновременно сдвинуты и развоплощены¹⁰. Это-то и влечет за собой оттенок метафоричности при определении сновидения как «другого пространства», так как у Фуко речь идет о «*реальном* месте», о внешнем пространстве¹¹. Более того, уникальный сновидческий опыт дарует выход «из-под гнетущей и непостижимой ограниченности временем и пространством» (Доддс 2000: 154), что в поэтическом онейротопе Ахматовой обретает, к примеру, такое выражение:

Черную и прочную разлуку
 Я несу с тобою наравне.
 Что ж ты плачешь? Дай мне лучше руку,
 Обещай опять прийти во сне.
 Мне с тобою как горе с горою...
 Мне с тобой на свете встречи нет.
 Только бы ты полночною порою
 Через звезды мне прислал привет.
 («Во сне». Ахматова 1990: 1, 269)

Думается, однако, что «без-оговорочный» разворот онейрической тематики именно в направлении Фуко возможен, если мы обратимся к поэтическим признаниям в одной из автопсихологических *Северных элегий* Ахматовой¹². Так, во «Второй» элегии («О десятых годах», 1955) проблематизируется самоидентификация лирической героини в 1910-е гг., то есть в период поэтического становления и пика славы «ранней» Ахматовой. Помещая лирическое «я» в субъективную реальность

¹⁰ Как пишет В. А. Подорога, «<...> там нет никакого пространства/времени, есть, правда, наши слова “пространство”, “время”, которые мы можем использовать в качестве имен для обозначения определенных событий» (Подорога 2007: 286, 303–304).

¹¹ «un seul lieu réel» / “a single real place” (Foucault 1984).

¹² Мы разделяем точку зрения И. А. Гурвича, писавшего о том, что в поздней лирике Ахматовой дистанция между лирическим субъектом стихов Ахматовой и ее биографическим «я» «значительно сократится, порой до неразличимости “я” и автора, и во многом это будет следствием укрупнения биографии, личной судьбы, введенной волею обстоятельств в эпохальную перспективу» (Гурвич 1997. Курсив мой. – Г. М.).

сновидческого и/или зазеркального бытия («Себе самой я с самого начала // То чьим-то сном казалась или бредом, // Иль отраженьем в зеркале чужом, // Без имени, без плоти, без причины» [Ахматова 1990: 1, 261]), Ахматова завершает элегию выражением душевного состояния, тождественного самоощущению инаковости у обитателей фукольтианских «других пространств»¹³:

<...>

И тем сильнее хотелось пробудиться.
И знала я, что заплачу сторицей
В тюрьме, в могиле, в сумасшедшем доме,
Везде, где *просыпаться* надлежит
Таким, как я...

(Ахматова 1990: 1, 261. Курсив мой. – Г. М.)¹⁴

В контексте всего творчества Ахматовой принято говорить о многочисленных двойниках ее лирического «я», почерпнутых, главным образом, из мира культуры. Но разговор может быть направлен в фукольтианское русло, особенно в рамках ее позднего творчества. Можно вести речь о неких отторженных от лирической героини Двойниках и жизненных пространствах в ситуациях игнорирования или насильственного вытеснения «гетеротопического принципа», предполагающего совмещение несовместимого, способность «дать место даже тому, что не может, казалось, иметь места в них, но получает его...» (Подорога 1996). Об этом можно прочесть в «Пятой» элегии:

Меня, как реку,
Суровая эпоха повернула.
Мне подменили жизнь. В другое русло,
Мимо другого потекла она,
И я своих не знаю берегов.

<...>

И женщина какая-то мое
Единственное место заняла,
Мое законнейшее имя носит,
Оставивши мне кличку, из которой
Я сделала, пожалуй, все, что можно.
Я не в свою, увы, могилу лягу.

(Ахматова 1990: 1, 263)¹⁵

¹³ См. рассуждения Фуко (в рамках «первого» «гетеротопического принципа») о насельниках кризисных и, особенно, девиантных гетеротопий: “But these heterotopias of crisis are disappearing today and are being replaced, I believe, by what we might call heterotopias of deviation: those in which individuals whose behavior is deviant in relation to the required mean or norm are placed” (Foucault 1984).

¹⁴ Поэтому полагаем, что интерпретация этих стихов в интересной, в целом, статье И. Кравцовой как «ощущения неизбежной расплаты» за отказ жить по законам «объективной реальности» не исчерпывает их смысла. См.: Кравцова 1991.

¹⁵ Ср. в записках Ахматовой: «Мое детство так же уникально и великолепно, как детство всех остальных детей <...> с мгновеньями, которым было суждено сопровождать меня всю жизнь, с уве-

В пространстве поэтического сновидения (или бреда) оказывается возможной встреча с собственным *вытесненным* Двойником. Сновидение и его поэтическая объективизация как некоего «места-гетероклита» с особым режимом субъективности (по точному выражению О. Беззубовой – места, где «человек может сказать “я здесь, но меня здесь нет”, или “я есть иной”» [Беззубова 2010]) порождает практически все фантастические образы и внутритекстовые сюжеты *Поэмы без героя*:

Завтра утро меня разбудит,
И никто меня не осудит,
И в лицо мне смеяться будет
Закопная синева.
Но мне страшно: войду сама я,
Кружевную шаль не снимая,
Улыбнусь всем и замолчу.
С той, какую была когда-то
В ожерелье черных агатов
До долины Иосафата
Снова встретиться не хочу...

<...>

Ты сбежала сюда с портрета,
И пустая рама до света
На стене тебя будет ждать.

<...>

*На щеках твоих алые пятна;
Шла бы ты в полотно обратно;
Ведь сегодня такая ночь,
Когда нужно платить по счету...
А дурманящую дремоту
Мне трудней, чем смерть, превозмочь.*
(Ахматова: 1, 324, 330)

Есть ли различие между онейрической метареальностью, воплощенной в *Северных элегиях*, и онейротопами в *Поэме без героя* и, к примеру, в цикле *Полночные стихи*? Оказывается, что есть и немало.

Во-первых, в *Поэме без героя* нарратор истолковывает свои новогодние видения как нечто, порожденное переживаниями реальной жизни (прошлой и

ренностью, что я не то, за что меня выдают, что у меня есть еще какое-то тайное существование и цель» (Записные книжки 1996: 449). Сказанное не исключает возможность прочтения «Пятой» элегии в иной интерпретационной парадигме – в рамках модели «невозможного» у ахматовского «учителя» И. Ф. Анненского, то есть как вариация темы невозможности состояться в ином качестве и в иной жизни. Ср. в цикле 1961 г. *Из «черных песен»*: «Прав, что не взял меня с собой // И не назвал своей подругой, // Я стала песней и судьбой, // Ночной бессонницей и вьюгой. /// Меня бы не узнали вы // На пригородном полустанке // В той молодящейся, увы, // И деловитой парижанке» (Ахматова 1990: 290). Оставляем в стороне также возможную интерпретацию «Пятой», а также «Второй» «северных» элегий в качестве образцов драматической коллизии отчуждения личности либо, в юнгианском духе, процесса кризисной индивидуации.

настоящей) – движение идет от жизни в текст. В *Северных* же элегиях (например, во «Второй») можно наблюдать иной вектор – от текста в жизнь. Сновидческая метареальность интерпретируется как предвестник будущих событий: «Уже я знала список преступлений, // Которые должна я совершить. // И вот я, лунатически ступая, // Вступила в жизнь и испугала жизнь» (Ахматова 1990: 1, 261).

Во-вторых, различается степень открытия и сокрытия смыслов произведений: градус недосказанного/невысказанного в сновидческих пространствах *Полночных стихов*, на наш взгляд, выше, чем в *Поэме без героя*, десятилетиями подвергающейся исследовательскому декодированию.

В-третьих, первая часть поэмы («Девятьсот тринадцатый год») необычайно рельефна: ее акантами выступают пришельцы из потустороннего мира (из мира мертвых), что характерно для «объективного» сновидения, то есть сна наяву (см.: Доддс 2000: 157–159), и разворачивает сознание читателя в сторону мистическую, сверхъестественную. Подобное обусловлено, прежде всего, жанром произведения: лирическая поэма Ахматовой сюжетно организована, демонстрирует сложные отношения между автором-повествователем и героями и т. п. В лироэпическом цикле элегий и в лирическом цикле *Полночных стихов* доминирует сознание лирического «я», а проникающее в сны «ты» – откровенные эманации этого сознания. Смысловые перспективы элегий и *Полночных стихов* читатель ищет в психическом мире автора стихотворений. Реестр несходств можно было бы продолжить, но остановимся на том, что объединяет произведения.

Состояния сна/полусна/дремы/сновидческого бреда в указанных циклах и в поэме объявлены с той или иной степенью откровенности (см. «Второе посвящение» в *Поэме без героя*, «Шестую» «северную» элегию, «Ночное посещение» в *Полночных стихах*). Но в целом отдельные стихотворения в *Полночных стихах*, к примеру, представляют некие квази-сновидения («В зазеркалье», «И последнее»), где ситуацию сна может предположить читательская/исследовательская интуиция. Поздняя «сумрачная лирика» (Д. Максимов) Ахматовой¹⁶ располагает к такому ее прочтению: пересекающиеся текстовые мотивы (ночной) тишины, зеркал, (поэтического) слова, музыкальных и шумовых звуков являются признаками сновидческого состояния лирического субъекта.

В *Поэме без героя* (1940–1965) имеется стихотворная авторефлексия по поводу рождения стиха, в которой Ахматова причисляет сновидение к провокаторам поэтического творчества (сон – «вещица»¹⁷) и закрепляет сложившуюся в европейской культуре аналогию между сном, поэзией и музыкой:

¹⁶ Цикл *Полночные стихи* включает в себя стихотворения, датированные 1963–1965 гг.

¹⁷ Ср.: «Эта поэма – своеобразный бунт вещей. (Ольгины) вещи <вещи Ольги Судейкиной. – Г. М.>, среди которых я долго жила, вдруг потребовали своего места под поэтическим солнцем» (Ахматова 1990: 1, 355).

А во сне мне казалось, что это
 Я пишу для Артура либретто,
 И отбоя от музыки нет.
 А ведь сон – это тоже вещица,
 Soft embalmer, Синяя птица,
 Эльсинорских террас парапет.

(Ахматова 1990: 1, 336)

В этой строфе, концентрирующей в себе именные отсылки (к давнему знакомцу Ахматовой, композитору А. С. Лурье, которому адресуются наброски либретто балета по *Поэме без героя*¹⁸) и аллюзии, связанные с европейской поэзией и драматургией (сонетом Дж. Китса “To the Sleep”, сказочной драмой М. Метерлинка *Синяя птица*), в контексте наших рассуждений важна оглядка на Поля Валери, которую Ахматова прокомментировала так: «Полю Валери – сон – *эльсинорских террас парапет*» (Записные книжки 1990: 258. Курсив мой. – Г. М.). Исследователи творчества Ахматовой обычно обращают внимание на связь цитаты из Валери «с характеристикой “людей модерна” эпохи 1914 года» (Тименчик 1989) в эссе Валери «Кризис духа». Но не менее важным представляется второе слово в ахматовской декодирующей цепочке «Полю Валери – сон – *эльсинорских террас парапет*», так как в другом эссе, «Поэзия и абстрактная мысль» (1939)¹⁹, французский поэт и мыслитель дает характеристику поэтического переживания, близкую к ахматовскому поэтическому высказыванию:

...tous les objets possibles du monde ordinaire, extérieur ou intérieur, les êtres, les événements, les sentiments et les actes, demeurant ce qu'ils sont d'ordinaire quant à leurs apparences, se trouvent tout à coup dans une relation indéfinissable, mais merveilleusement juste avec les modes de notre sensibilité générale. C'est dire que ces choses et ces êtres connus – ou plutôt les idées qui les représentent – changent en quelque sorte de valeur. Ils s'appellent les uns les autres, ils s'associent tout autrement que selon les modes ordinaires; ils se trouvent (permettez-moi cette expression) musicalisés, devenus résonnants l'un par l'autre, et comme harmoniquement correspondants. *L'univers poétique ainsi défini présente de grandes analogies avec ce que nous pouvons supposer de l'univers du rêve* (Valéry 1957. Курсив мой. – Г. М.)²⁰

¹⁸ См.: Ахматова 1990: 1, 364; Петербургские сны Анны Ахматовой 2004: 87–89, 302.

¹⁹ Эссе *Poésie et Pensée abstraite* («Поэзия и абстрактная мысль») опубликовано в книге Валери *Variété V*. Парижское переиздание этой книги 1961 г. Ахматова получила в подарок в декабре 1962 г. (Черных 2008: 597).

²⁰ «...все возможные объекты привычного мира, внутреннего и внешнего, – различные существа, события, эмоции, действия, – наружно не изменяясь, вдруг оказываются в непостижимой, но изумительно точной связи с закономерностями нашей общей чувствительности. Иными словами, эти знакомые предметы и сущности – или, лучше сказать, образы, их представляющие, – каким-то образом изменяются в своей значимости. Их отзвучности, их ассоциации в корне отличны от тех, какие должны возникать в обычных условиях; они стали, если можно так выразиться, омузыкаленными, вступив в отношения обоюдного резонанса и некоего гармонического соответствия. *Поэтический мир, увиденный под этим углом, обнаруживает немало общего с нашими предположениями относительно мира сна*» (Валери 1976. Курсив мой. – Г. М.).

Иное дело, когда состояние сна в поэтическом тексте объявлено прямо. Многочисленные стихотворения, адресованные, к примеру, Борису Анрепу, избилуют объявленными сновидческими мотивами. Так, первое из посвященных ему стихотворений, «Сон» (1915), помимо распространенных в русской поэзии топосов сновидения²¹ (потеря пути/дороги к дому²²; знание, превышающее реальный опыт²³; мотивы тьмы – снега – метели – мглы²⁴; окликание/называние по имени²⁵), включает в себя и эксклюзивный ахматовский онейрический мотив – взаимные сновидения²⁶.

Что касается характерного для онейротопа мотива (чаще всего – падения/погружения в бездну), то характеристика содержания «бездны» у Ахматовой, данная Н. Дзуцевой («зона безмолвия, где пребывают смыслы, добываемые поэтом на путях устанавливаемого с ней диалога [Дзуцева 1999]), безусловно, соответствует тем онейрическим ситуациям в поэзии Ахматовой²⁷, которые представляют собой состояние, предшествующее/сопутствующее порождению стиха. Например:

Бывает так: какая-то истома;

<...>

Неузнанных и пленных голосов

Мне чудятся и жалобы и стоны,

Сужается какой-то тайный круг,

Но в этой бездне шепотов и звонов

Встает один, все победивший звук.

(«Творчество», цикл *Тайны ремесла*. Ахматова 1990: 1, 227).

²¹ Здесь мы опираемся на результаты контент-анализа стихотворений русских поэтов, проведенного Т. Н. Николаевой (Николаева 2000: 585–592).

²² Ср. в *Северных элегиях*: «И, раз проснувшись, видим, что забыли // Мы даже путь в тот дом уединенный, // И, задыхаясь от стыда и гнева, // Бежим туда, но (как во сне бывает) // Там все другое...» (Ахматова 1990: 1, 264).

²³ Ср. в *Полночных стихах*: «Мы что-то знаем друг о друге // Ужасное» (Ахматова 1990: 1, 296).

²⁴ Ср. зачин «Предвесенней элегии» в *Полночных стихах*: «Меж сосен метель присмирела...» (Ахматова 1990: 1, 295).

²⁵ «В жестком свете скудного дня / Проснувшись, ты застонал // И в первый раз меня // По имени громко назвал» (Ахматова 1990: 1, 108). Ср. в стихотворении 1963 г. «Через 23 года»: «Все уходит – мне снишься ты. <...> Тень твоя над бессмертным брегом, // Голос твой из недр темноты. /// И по имени – как неустанно // Вслух зовешь меня снова... “Анна!” // Говоришь мне, как прежде, – “Ты”» (Ахматова 1990: 1, 299).

²⁶ Ср. сходный смысловой план в заключающем *Полночные стихи* стихотворении «Вместо послесловия»: «А там, где сочиняют сны, // Обоим – разных не хватило, // Мы видели один...» (Ахматова 1990: 1, 298). Один из возможных биографических комментариев: «Однажды он <поэт А. Тарковский> пришел в гости к Ахматовой и рассказал о странном сновидении, которое взволновало его ночью. Тут Ахматова изменилась в лице, а одна ее подруга всплеснула руками и сообщила, что это самое только что рассказывала Анна Андреевна. Не об этом ли случае ахматовское четверостишие, замыкающее цикл “Полночные стихи”?» (Синельников 2002).

²⁷ Аналогичные состояния наблюдались, к примеру, у Анненского и Манделштама. Обратимся не к поэтическим, а к сторонним свидетельствам близких людей: «...сон Манделштама, когда было очевидно, что каждая жилка в нем слушала и слышала какую-то божественную музыку» (Герштейн 2009); «Есть немало стихотворений Иннокентия Анненского, сочиненных им во время этих паузин забвений и лишь записанных утром. Какие именно это стихи – он конкретно не называл, <...> но о самом факте сочинительства во сне упоминал не раз» (Кривич 1925).

Но в *Полночных стихах* в стихотворении «Первое предупреждение» обращает на себя внимание авторская дифференциация смыслов концепта 'бездна', выраженная семей множественности: «Какое нам в сущности дело, // Что все превращается в прах, // Над сколькими *безднами* пела, // И в скольких жила зеркалах» (Ахматова 1990: 1, 296. Курсив мой. – Г. М.). Один из смыслов – прижизненное, исторически и социально обусловленное, сошествие поэта в ад/иной мир (тема Орфея, Данте) как падение в бездну²⁸. Ср. в стихотворении 1957 г., посвященном Мандельштаму: «Тем же воздухом, так же над бездной // Я дышала когда-то в ночи, // В той ночи и пустой и железной, // Где напрасно зови и кричи. /// О, как пряно дыханье гвоздики, // Мне когда-то приснившейся там...» (Ахматова 1990: 1, 250).

Полемический запал подразумеваемого диалога в «Первом предупреждении» провоцирует на поиск возможного собеседника и/или текста. И таковые можно обнаружить. Это акростих Николая Гумилева:

Ангел лег у края небосклона.
Наклонясь, удивлялся безднам.
 Новый мир был темным и беззвездным.
 Ад молчал. Не слышалось ни стога.

Алой крови робкое биенье,
 Хрупких рук испуг и содроганье,
Миру снов досталось в обладанье
Ангела святое отраженье.

Тесно в мире! Пусть живет, мечтая
 О любви, о грусти и о тени,
 В сумраке предвечном открывая
 Азбуку своих же откровений.

(Гумилев 1991: 364–365. Курсив мой. – Г. М.)

Этот акростих, вписанный в альбом Ахматовой в марте 1917 г. (Черных 2008: 121)²⁹, в котором бездна предстает заполненным тьмой вместилищем хаоса, спустя пятьдесят лет отзовется введенными в текст «Первого предупреждения» мотивами отражения и сна, представленного в контексте отрицательных лексем: «...И в скольких жила зеркалах. // Пускай я не сон, не отрада...» (Ахматова 1990: 1, 296).

Указание адресатов и адресантов (Лурье, Анрепа, Гумилева, Мандельштама) в предыдущих рассуждениях об онейрических стихах Ахматовой не случайно. В текстах такого рода почти в обязательном порядке присутствует элемент диалогичности. Участник диалога («ты») может быть идентифицирован (Анреп во «Сне» или в стихотворении 1960 г. «И юностью манит, и славу сулит...»), завершающем в

²⁸ См. об этом: Тименчик, Топоров, Цивьян 1975: 134; Топоров, Цивьян 1990: 434–436.

²⁹ Действительная (?) дата написания «Акростиха» – 1911 г. – была проставлена Ахматовой на принадлежавшем ей экземпляре посмертно изданного (1922) сборника стихотворений Гумилева. См.: Богомолов 1991: 556.

поэтической мифологии Ахматовой сюжет о кольце³⁰, Гумилев в «Третьей» «северной» элегии) или лишен определенности (как в *Полночных стихах*). В любом случае, сюжетной реальностью и содержанием поэтических сновидений в зрелом творчестве Ахматовой является, главным образом, давнее прошлое. При этом одним из признаков онейрической метареальности в ее поэзии является возвратимость и повторяемость неких бывших ситуаций:

Не на листопадном асфальте
 Будешь долго ждать.
 Мы с тобой в Адажио Вивальди
 Встретимся опять.
 Снова свечи станут тускло-желты
 И закланы сном... <...>
 Прочитаешь на моей ладони
 Те же чудеса

(«Ночное посещение», цикл *Полночные стихи*. Ахматова 1990: 1, 297).

Мишель Шапиро назвал продуцирование подобной эстетической реальности созданием «альтернативных возможных миров»³¹. Уточним, однако, это суждение, отталкиваясь от финальных строк ахматовского стихотворения 1960 г., адресованного человеку из прошлого:

К чему эти крылья и это вино, –
 Я знаю тебя хорошо и давно,
 И ты – это просто горячечный бред
 Шестой и не бывшей из наших бесед.

(Ахматова 1990: 2, 72. Курсив мой. – Г. М.)

Думается, что ахматовские онейрические метареальности во многом являются собой не столько «возможные миры», сколько *миры возможного* – возможности «шестой», не состоявшейся некогда встречи (с Б. Анрепом, с В. Гаршиным), допустимости вербализации невысказанного некогда чувства («И наконец ты слово произнес...» – начальные стихи «Тринадцати строчек» из цикла *Полночные стихи* [Ахматова 1990: 1, 297]), достижимости покаяния/раскаяния («О! как ты позовешь тревожно, // Непоправимо виноват // В том что приблизился ко мне...» в стихотворении «Зов» из цикла *Полночные стихи* [там же]).

³⁰ См.: Пахарева 2012: 285.

³¹ “Since dreams and hallucinations are also part of actual human experience, they serve as a bridge connecting the real with unreal. The cumulative result of constructing a narrative in which alethic modalities are principally at stake is the creation of what has been called an «alternative possible world»” (Поскольку сны и галлюцинации также являются частью фактического человеческого опыта, они служат в качестве моста, соединяющего реальное с нереальным. Совокупным результатом построения повествования, в котором на кон поставлены, главным образом, алетические модальности, является создание того, что называется «альтернативным возможным миром») (Shapiro 1988: 48).

О подобном написал в свое время Н. С. Гумилев в рассказе «Скрипка Страдивариуса», где герою-композитору снится сон, в котором дьявол играет на скрипке мелодию, которую он не мог завершить: «Сразу Паоло сделалось ясно все, о чем он томился еще так недавно, и другое, о чем мог бы томиться, и то, что было недоступно ему в земной жизни» (Гумилев 1909). М. Эпштейн замечает: «...нереализованные возможности часто занимают наибольшую часть эмоционального поля. Именно несвершенный поступок, ненаписанное письмо, несказанное слово, несделанное признание преимущественно актуализируются в эмоционально-интеллектуальной сфере, превращаясь порой даже в навязчивые состояния и идеи» (Эпштейн 2001). Следуя за размышлениями философа, можно предположить, что обратимость, двусмысленность возможного («Возможное остается возможным лишь постольку, поскольку не может вполне воплотиться, то есть сохраняет в себе зерно невозможного» [Эпштейн 2001]) обуславливает не только отсутствие чаемого Гостя из Будущего в *Поэме без героя*, но и отдельные болезненные эмоциональные и моральные состояния лирического «я» во всей поэзии Ахматовой, связанные чаще всего с временной и/или пространственной рассогласованностью лирических субъектов ее поэзии.

Подведем некоторые итоги.

В циклах *Северные элегии* и *Полночные стихи*, в *Поэме без героя*, в отчасти восстановленной драме *Энума элиш. Пролог, или Сон со сне*, а также в ряде других стихотворений 1950–1960-х гг. мы имеем дело с некоей метареальностью, выраженной в поэзии Ахматовой инвариантными мотивами сна, полусна, дремы, ночных видений. В одних случаях онейрическая метареальность прямо объявлена, в других – подразумевается, эксплицируя формальное и содержательное строение текста, сходное с состоянием непрерывного сновидения. Неизрасходованные возможности события, поступка, чувства и высказывания составляют содержание определенного количества текстов Ахматовой, связанных с онейрической тематикой. Сновидческую метареальность у Ахматовой можно обозначить как условную гетеротопию, «другое место», порожденное воображением поэта. Необходимость в подобных сновидческих гетеротопиях может быть продиктована ситуациями создания иной модели собственного «я», так как онейрические гетеротопные пространства могут «приостанавливать, нейтрализовать или перевернуть» всю совокупность отношений, имеющих в мире бодрствования, «обозначая, отражая или рефлекируя» эти отношения³².

³² «Mais ce qui m'intéresse, ce sont, parmi tous ces emplacements, certains d'entre qui ont la curieuse propriété d'être en rapport avec tous les autres emplacements, mais sur un mode tel qu'ils suspendent, neutralisent ou inversent l'ensemble des rapports qui se trouvent, par eux, désignés, reflétés ou réfléchis» (Foucault 1984).

ЛИТЕРАТУРА

- АНРЕП, Б., 1991. О черном кольце. *Ил.*: ВИЛЕНКИН, В. Я., ЧЕРНЫХ, В. А., сост. *Воспоминания об Анне Ахматовой*. Москва: Советский писатель, 83–90.
- АХМАТОВА, А., 1990. *Сочинения в 2 т.* Москва: Изд-во «Правда».
- БЕЗЗУБОВА, О. В., 2010. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта. *Ил.*: ЕСАУЛОВ, Г. В. и др., ред. *Эстетика архитектуры и дизайна: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.)*. Москва: Архитектура-С, 27–31. Режим доступа: www.culturalnet.ru/main/getfile/1464 [см. 23 12 2013].
- БОГОМОЛОВ, Н. А., 1991. Примечания. *Ил.*: ГУМИЛЕВ, Н. *Сочинения*. В 3 т. Т. 1: *Стихотворения; Поэмы*. Вступ. ст., сост., примеч. Н. Богомолова. Москва: Художественная литература, 477–577.
- ВАЛЕРИ, П., 1976. *Об искусстве*. Пер. с франц. В. М. Козового. Москва: Искусство. Режим доступа: http://lib.ru/CULTURE/VALERY/about_art.txt [см. 20 06 2014].
- ВИЛЕНКИН В., 1987. *В сто первом зеркале*. Москва: Советский писатель.
- ГЕРШТЕЙН, Э., 2009. Из записок об Анне Ахматовой. Публ., предисл. и примеч. С. А. Надеева. *Знамя*, 1, 147–170. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2009/1/ge15.html> [см. 20 06 2014].
- ГУМИЛЕВ, Н., 1909. Скрипка Страдивариуса. *Николай Гумилёв: электронное собрание сочинений*. Режим доступа: <http://gumilev.ru/prose/8/print/> [см. 20 06 2014].
- ГУМИЛЕВ, Н., 1991. *Сочинения*. В 3 т. Т. 1: *Стихотворения; Поэмы*. Вступ. ст., сост., примеч. Н. Богомолова. Москва: Художественная литература.
- ГУРВИЧ, И., 1997. Любовная лирика Ахматовой (Целостность и эволюция). *Вопросы литературы*, 5, 22–38. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/voplit/1997/5/gurvich-pr.html> [см. 13 01 2013].
- ДЗУЦЕВА, Н. В., 1999. «Странная лирика». Фрагментарная форма в творчестве А. Ахматовой. *Ил.*: ДЗУЦЕВА, Н. В. *Время заветов: проблемы поэтики и эстетики постсимволизма*. Иваново: Ивановский гос. университет, 6–80. Режим доступа: <http://w3.ivanovo.ac.ru/win1251/az/lit/mono/dzuvr/04strann.htm/> [см. 01 03 2014].
- ДОДАС, Э. Р., 2000. Образы сновидений и образы культуры. *Ил.*: ДОДАС, Э. Р., *Греки и иррациональное*. Пер. с англ., коммент. и указ. С. В. Пахомова. Санкт-Петербург: Алетейя, 152–197.
- ДОННЕЛ, К., 2009. *Трансцендентное сновидение* / Пер. с англ. Москва: ООО Изд-во «София».
- Записные книжки Анны Ахматовой (1958–1966)*, 1996 / Сост. и подг. текста К. Н. Суворовой. Вст. ст. Э. Г. Герштейн. Москва – Torino: Giulio Einaudi editore.
- КРАВЦОВА, И., 1991. «Северные элегии» Анны Ахматовой (опыт интерпретации целого). *Russian Literature*, Vol. XXX, 303–315. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles2/kravtsova2.htm> [см. 26 02 2014].
- КРИВИЧ, В., 1925. Анненский по семейным воспоминаниям и рукописным материалам. *Литературная мысль*, 3. Ленинград, 208–255. Режим доступа: <http://annensky.lib.ru/names/krivich/krivich2-1.htm> [см.: 16 02 2014].
- МЕРКЕЛЬ, Е. В., ЯКОВЛЕВА, Л. В., 2012. Образы «пространства» и «времени» как миромоделирующие координаты поэтического мира А. А. Ахматовой. *Ил.*: ТЕМНЕНКО, Г. М., сост. и науч. ред. *Анна Ахматова: эпоха, судьба, творчество: Крымский Ахматовский научный сборник*. Вып. 10. Симферополь: Крымский архив, 83–92.

- НИКОЛАЕВА, Т. Н., 2000. *От звука к тексту*. Москва: Языки русской культуры.
- ПАХАРЕВА, Т., 2012. К теме завершения ранних сюжетов в поздней поэзии Анны Ахматовой. *Ин: КИХНЕЙ, Л.; ЕРОХИНА, И., ред. «...Как в прошедшем грядущее зреет...». Полувековая парадигма поэтики Серебряного века*. Сб. науч. работ. Москва: Издательский центр «Азбуковник», 278–288.
- Петербургские сны Анны Ахматовой. «Поэма без героя» (Опыт реконструкции текста)*, 2004. Сост., вступ. ст., реконстр. текста и коммент. С. А. Коваленко. Санкт-Петербург: ООО Изд-во «Росток».
- ПОДороГА, В., 1996. Событие: «Бог мертв». Материалы семинара: Мишель Фуко и философия. *Комментарий*, 10. *Ин: Фридрих Ницше*. Режим доступа: <http://www.nietzsche.ru/look/xxc/ontologie/vpodoroga/?curPos=1> [см. 19 06 2014].
- ПОДороГА, В. А., 2007. Кодекс сновидца. *Ин: УДУМЯН, Н. К., отв. ред. Грани познания: наука, философия, культура в XXI в.: В 2 кн. Кн. 2*. Москва: Наука, 275–309.
- ПОЗДНЯКОВА, Т. С., 2002. «Виновных нет...». *Ин: ПОЗДНЯКОВА, Т. С., сост. и коммент. Петербург Ахматовой: Владимир Георгиевич Гаршин*. Санкт-Петербург: Невский Диалект, 139–169; 231–253. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/pozdniakova.htm> [см. 26 02 2014].
- СИНЕЛЬНИКОВ, М., 2002. Там, где сочиняют сны. Тарковский и Ахматова. *Знамя*, 7, 151–176. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/znamia/2002/7/sinel.html> [см. 08 01 2014].
- СМИТ, А., 2008. Роль сновидений в саморепрезентации Цветасовой и Парнок в свете идей Сабины Шпильрейн. *Ин: Следы сновидения: сновидческое в философии, психологии, искусстве*. Труды Русской антропологической школы: Т. 5, Москва: РГГУ, 78–89. Режим доступа: <https://www.academia.edu/1789597/parnok-tsvetaeva-dec> [см. 05 03 2014].
- ТИМЕНЧИК, Р. Д., ТОПОРОВ, В. Н., ЦИВЬЯН, Т. В., 1975. Сны Блока и «петербургский текст» начала XX века. *Ин: Тезисы I Всесоюзной (III) конференции «Творчество А. А. Блока и русская культура XX века»*. Тарту: ТГУ, 129–135.
- ТИМЕНЧИК, Р. Д., 1989. Предисловие к книге «Реквием». *Ин: Реквием*. В 5 кн. Вступ. ст. Р. Д. Тименчика. Москва: Изд-во МПИ, 3–25. Режим доступа: <http://www.akhmatova.org/articles/timenchik20.htm> [см. 05 03 2014].
- ТОПОРОВ, В. Н., ЦИВЬЯН, Т. В., 1990. Нервалианский слой у Ахматовой и Мандельштама (Об одном подтексте акмеизма). *Ин: БОГОМОЛОВ, Н., сост. Ново-Басманная, 19*. Москва: Художественная литература, 420–447.
- ХАРЛАМОВ, Н., 2010. Гетеротопии: странные места в городских пространствах постгражданского общества. Rec. ad: Michiel Dehaene & Lieven De Cauter, Eds. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London: Routledge, 2008. *Ин: ПЕТРОВСКАЯ, Е., гл. ред. Синий диван. Философско-теоретический журнал*. № 15. Москва: Три квадрата, 189–197. Режим доступа: http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/15.pdf [см. 20 02 2014].
- ЧЕРНЫХ, В. А., 2008. *Летопись жизни и творчества Анны Ахматовой. 1889–1966*. Изд. 2-е, испр. и доп. Москва: «ИНДРИК».
- ЭПШТЕЙН, М. Н., 2001. *Философия возможного. Модальности в мышлении и культуре*. Санкт-Петербург: Алетейя (серия «Тела мысли»). Режим доступа: www.emogy.edu/INTELNET/fv21.html; http://society.polbu.ru/epstein_possiblephilo/ch06_i.html [см. 07 07 2014].
- ФИКЕ, М. А., 2009. *A Jungian Study of Shakespeare: The Visionary Mode*, New York: Palgrave Macmillan.

- FOUCAULT, M., 1984. Of Other Spaces, Heterotopias. *In: Architecture. Mouvement. Continuité.* 5, 46–49. Режим доступа: <http://foucault.info/documents/heteroTopia/foucault.heteroTopia.en.html> [см. 03 08 2013].
- JOHNSON, P., 2012. Interpretations of Heterotopia. *In: Heterotopian Studies:* Режим доступа: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/3.1-Interpretations-pdf.pdf> [см. 16 01 2014].
- SHAPIRO, M., 1988. The Cognitive Function of the Supernatural in Puškin. *In: MANDELKER, A.; REEDER, R., ed. The Supernatural in Slavic and Baltic Literature. Essays in Honor of Victor Terras.* Columbus, Ohio: Slavica Publishers, 47–56.
- VALÉRY, P., 1957. Poésie et pensée abstraite. *In: VALÉRY, P. Variété: Oeuvres, Vol. I. Bibliothèque de la Pléiade.* Paris: Gallimard, 1314–1339. Режим доступа: <http://www.jeuverbal.fr/poesiepensee.pdf> [см. 26 02 2014].

Гетеротопии потустороннего в снах о покойниках (на западнопричудском материале)

Анжелика Штейнгольд

Тартуский университет
Тарту, Эстония

На первый взгляд, ключевое словосочетание, вынесенное в заглавие настоящей статьи, – *гетеротопии потустороннего*, кажется плеонастичным. Действительно, термин *гетеротопии* буквально означает «иные места» (в англ. пер. *different/other places*), и именно в таком значении он был введен в оборот М. Фуко и его последователями (Foucault 2008: 17; Харламов 2010). *Потусторонняя реальность* всегда ассоциировалась для человека с неким *пространством*, расположенным «по ту сторону» бытия. Таким образом, она «пространственна» по определению. Помимо этой особенности, ей, безусловно, присуща некая «инакость», отличающая ее от данности. Несмотря на то что это пространство не дано человеку в прямом физическом ощущении, во многих традиционных культурах оно представляется таким же реальным, как и пространство видимого мира. Формирование мифологии потусторонности нередко происходит под влиянием культуры «сно-видения» (Панченко 2002, Сафронов 2004).

Как будет понятно из дальнейших рассуждений, выбор нашего ключевого выражения в связи с рассмотрением определенной категории снов о покойниках отнюдь не случаен: пространство «инобытия» предстает в них и как некая абстракция, доступная воображению, а точнее сознанию сновидца (ср. с фукольтианским определением *утопии*)¹, и как набор «иных мест» – ограниченных, но взаимно пронизаемых пространств, характеризующихся чертами физической конкретики, что близко к понятию *гетеротопий* (Foucault 2008: 17). Хотя картины «того» света в разных снах отличаются, им присущ определенный архетипизм.

¹ “Utopias are emplacements with no real place” (Foucault 2008: 17).

Настоящая статья не представляет собой развернутого исследования на заявленную тему: в нашу задачу входило выявление типов пространств в снах о покойниках и, по возможности, установление их характеризующих черт.

В качестве материала исследования были использованы рассказы о сновидениях, записанные в Западном Причудье литовскими учеными Ю. Новиковым, Н. Морозовой, М. Романовой в ходе фольклорной экспедиции 2006 г. (ЧудПр), а также аудиозаписи, сделанные преподавателями кафедры русского языка Тартуского университета, начиная с 2003 г. и до настоящего момента (ФАНР). Поскольку рамки статьи не могут вместить всего иллюстративного материала, мы ограничились лишь самыми показательными примерами.

В повседневной жизни староверов Эстонии, культивирующих развитую похоронно-поминальную обрядность и духовно сосредоточенных на проблемах загробной участи души (Евстратова 2007), сны с участием покойных родственников играют заметную роль. Такие «встречи» с покойниками надолго остаются в памяти реципиентов; они обсуждаются, истолковываются в кругу семьи и среди односельчан. Все это в определенной степени способствует упрочению фольклорного статуса данных нарративов, консервации их образности и мифогенности. Сообщая о своем сне, рассказчик подчеркивает его запоминаемость, яркость, реалистичность: *это сон был, но я как не спала; как наяву было*. Аналогичные средства лексической оформленности отмечены в записях С. В. Хотиной, Е. В. Сафронова: *все сны помню; никогда не забуду* (Хотина 2003; Сафронов 2004). События сновидения в сознании говорящего отличаются не просто налетом реализма – они осмысляются как свершившийся факт, хотя и относящийся к другой плоскости бытия. Сновидческие опыты не воспринимаются носителем местной культуры как нечто аномальное, но, напротив, расцениваются как нормальный «обмен информацией» между двумя реальностями. Отметим, кстати, что к аналогичному выводу пришли Ж. В. Кормина и С. А. Штырков, проводившие свое исследование на севернорусском материале (Кормина, Штырков 2001: 211).

Наше предварительное исследование показало, что все сны о «встречах» с покойниками можно разделить на две категории, в зависимости от того, кто – покойник или сновидец – является инициатором «встречи» в пространстве сна. На возможность подобного разграничения рассказов о сновидениях справедливо указал Е. В. Сафронов (Сафронов 2004). Для наших целей важно, что сны этих двух типов по-разному ориентированы на изображение пространства.

I. Большую часть снов составляют те, которые иницированы покойником. В них он «приходит» к родственникам и просит о чем-то существенном для себя (например, требует поминания, пищи, питья, какой-нибудь вещи: это может быть теплый платок, саван, бутылка водки и даже вставная челюсть), выражает готовность оберегать живых и заботиться о них, предсказывает будущее и т. д. Такой тип сновидений уже обращал на себя внимание фольклористов и этнологов (Лурье, Черешня 2000; Кормина, Штырков 2001; Амосова, Николаева 2006; Хотина 2003; Сафронов 2005,

2008), и наши наблюдения находятся в русле сделанных ими открытий. Однако важно указать, что сновидения этого типа ориентированы на определенный «диалог» покойного родственника с представителем мира живых. А вот изображение «того» света совсем не является предметом этих сновидений. Усопший «приходит» к живым в будничной обстановке, совпадающей с пространством яви, – точнее, являющейся ее зеркальным отображением. В качестве локусов «встречи» выступают жилые и нежилые помещения родного дома и примыкающие к нему пространства (кухня, спальня, лестница, чердак, коридор, сад и т. д.). Рассказчик обычно подчеркивает, что покойник «явился» *как наяву*. Это одновременно означает и силу впечатления, полученного им от сна, и то, что «встреча» произошла в естественной, домашней обстановке (например, в тот момент, когда вся семья собралась за обеденным столом, или каждый был занят своим делом). При том что действия покойника в рассказах этого типа подробно не описываются, константным является использование нарратором разных грамматических форм глагола *приходить/прийти* (*пришел, приходит, придет*) в прямом и расширенном смыслах (то есть как знак ситуации в целом). Могут встречаться и другие выражения, убеждающие нас в том, что при некоторой общей «скованности» в действиях, покойник в снах этой разновидности все-таки способен двигаться, менять положение тела в пространстве (ср.: *пришёл, лёг, обнял, появляется, рубашка... под мышкой – 2; уйду, ушёл, зашёл, пропал – 9*). Он также сохраняет способность говорить. Все это в целом характеризует его как отчасти «живого» человека.

Ниже в качестве иллюстративного материала приводятся выдержки из рассказов староверов Причудья о своих/чужих сновидениях.

1. *Вот тут один утонул, и бедный, привели <то есть привезли> его, в речке где-то нашли и зарыли, ну просто как в чём был: в чёрном мешке привели, так его и зарыли. И он одной пришёл во сне и говорит: «Я такой голый, такой голый». Так одна яна собрала <вещи>, и вот, хоронили другого и положили ему в гроб. Говорит: «Пусть он оденется» (В. Е. П., 2006, ЧудПр: 190).*

2. *Да, приснился один раз сон такой, что... пришёл <покойный муж>. Лёг на койку, на диван ко мне – я на диване сплю – ну и ляжёт. Правда, тот раз он так – я и не чувала, не видела, как он пришёл, – а только чувю, что он мянэ рукой вот так, к стенке лёг и так рукой обнял. Я не вижу ягэ, но чувю, что это он – больше никто, что пришёл ён. И я встала. А на гвоздю висела рубашка евоная, клёткам, фланёлева рубашка. <...> Я встала и ушла в соседке. <...> Сижу в соседкой говорю в комнате, и вдруг появляется он, как кака-то... как с ямы какой-то – дъверь такая, как в ямы. И вы представляете? Эта же рубашка, которая висела на вешалке, под мышкой! Вот так под рука́м <...>. Я говорю: «Зачем ты пришёл-то, и рубашка-то эта взята?» Потом всё проснулася, и я потом эту рубашку оттуда сняла и убрала. Думаю: «Ну пусть она в глазах там и не висит». Надо было отдать, да всё, а так как-то она была не выстирана и всё... (Е. В. К., 2008, ФАНР).*

3. *<В> Троицу все ожидают подаяния, так все такие довольные – праздник. Покойники все ждут. Если попробуй, не помяни их, и если не подашь по ним... Так эти, которым не подали, так вот они... Эти-то едят, наевши, напивши, а которым не*

подали, так они по полу крохотки собирают. Я всегда стараюсь пораньше отмоливаться. Если не отмолилась, то всегда сон вижу: маму, папу вижу. Сразу-разу вижу и думаю: «Ай-яй-яй!» <...>. А сейчас я ведущая, я молюсь, <...> и они <покойники> знают и они мне не снятся. А если будут снятся и будут приходить, то чем-то недовольны. <...> Покойник у ворот не стоит, а своё спросит. И если ты не подашь, то всё равно от тебя вырвется в десять раз больше (Х. И. Т., 2006, ЧУДПр: 198–199).

4. <Покойник приходит> когда не по обряду похоронишь... Вот, свекровь, ну, моего папы мама. Вот, она умерла, и ей повойник не одели. Платок-то они одели, а косыночку забыли. И моя мама, как видит её во сне, и всегда она с голой головой. <...> Кто-то тоже сказал, что возьмите этот платок и снесите, заройте туда (Х. И. Т., 2006, ЧУДПр: 200).

5. Вот кто-то недавно говорил, что пришла <покойница> и сказала, что в платке: «Почему, говорит, меня в тонком платке похоронили, что мне так холодно...». Потом носили, закапывали в могилу другой платок (М. В. П., 2006, ЧУДПр: 200).

6. Жоржику, по-моему, саван закапывали в могилу. Что-то, говорит, он пришёл во сне, что-то сказал; саван закопали (А. Н. Б., 2006, ЧУДПр: 200).

7. Она в больнице умерла, и <...> не одели ей что-то, вот этой молодой девушке. И она вот так долго снилась; и отрывали, и одели её, как положено, да. Но не знаю, вот это правда, ай нет, вот в деревне Рая муж тоже вот... Мужчину очень выпивал и жене всё время приказывал, что «Умру, мне бутылку водки и пачку сигарет», да. А вот он всё время к ей ходил во сне (Е. Е. Т., 2006, ЧУДПр: 245).

8. Вот у нас был случай; брат моего мужа был женатый на советской, ну... на «русманке»², как говорится у нас в деревне. И вот, когда он умер, <...> и он приснился ей во сне и говорит: «Грушка! У меня очень всего много, но полка высоко, мне не достать». И вот она себе сделала вывод, что вот она не нашей веры, и подаёт, значит – Феде не достать (А. А. К., 2006, ЧУДПр: 245).

9. Геннадий мой <сын> отца сразу видел как-то <после смерти>. Мы сидели все на кухне, и он пришел. Гена говорит: «А ты зачем пришел?» – «А я пришел вас посмотреть. Ты, говорит, не расстраивайся, я уйду». <...> Приснилось. Как наяву, говорит, пришел папа, да. И, говорит, еще раз напомнил: «Ну, уходи». – «Ну, я уйду, я только хотел посмотреть вас». Ушел. И Гена еще вышел за ним в коридор и вот, го<во>рит: «Мама, за эту яблоню как-то зашел и всё, и пропал» (Е. Е. Т., 2006, ЧУДПр: 246).

10. Мне приснилась покойная свекровушка. <...> И я читала по ей псалтырь. И вот вижу сон: читаю. И вдруг – ей <покойнице>, видно, не понять, кто читает, она начинает голову поднимать. <...> И вдруг вижу: она начинает садиться. Я бежать. <...> Я прибяжала вот так в угол втиснулась <...>, а свекрова уже передо мной. Вот так махаю и говорю: «Угоните вы её, шчо она с мяня хочет?» А она мне явственно так сказала <...>: «Доченька, не брыкайся, всё равно этот угол³ твой. И ты будешь здесь. Не надо так» (Е. Ф. Г., 2005, ФАНР).

11. Павлика похоронили, и, наверно, через три-четыре дня я вижу сон. Вижу своего

² Зап.-причуд. русманка – жительница России.

³ Образ угла в сознании рассказчицы получает символическое осмысление. Выражение покойной «это угол твой» толкуется молодой женщиной как предсказание ее будущей судьбы. Выданная родителями замуж не по любви, она постепенно смиряется с тяжелыми жизненными обстоятельствами и чужим ей домом (углом).

мужа... А тута такая высокая лестница, как деревянная, как под самое небо. Он мне говорит: «Ты туда не ходи, ты там не живёшь. Иди домой». А я и говорю: «А чего ты-то сидишь, иди ты ко мне домой, я же одна!» А он мне и говорит: «Не волнуйся, я про вас всё знаю. Ко мне приходят и говорят» (А. А. К., 2006, ЧудПр: 246).

12. У мамы был брат Иван, он погиб на войне. <...> Я его не видела ни разу, когда он ушёл на войну. У нас была труба там плохая, и когда топится, так немножко дым шёл так с трубы. <...> И мы всё боялись, что не дай Бог будет, что там загорится или что. А мне приснился сон, что этот дядя Ваня... Я пошла на чердак туда, <...> а он около трубы стоит, говорит: «Не бойтесь, я вас охраняю» (Г. И. У., 2006, ЧудПр: 247–248).

II. Значительно менее объемную группу составляют сновидения, инициируемые сновидцем. Их действие «опрокинуто» в иную реальность: представитель «этого» мира попадает в пространство «инобытия», чтобы узнать, как «живет» покойный родственник. В качестве провожатого на «том» свете может выступать кто-то из окружения покойника (маленькая девочка, старушка, знакомый покойник). О нацеленности этих снов на обмен вербальной и невербальной информацией свидетельствуют разные признаки, начиная с традиционных слов «гостя»: «Ну как ты тут живешь?», и заканчивая картинами потусторонней действительности, которые сами по себе являются образным ответом на поставленный вопрос (светлые и уютные помещения оцениваются сновидцем положительно, а мрачные, закрытые, узкие, ограниченные пространства – отрицательно). Сны данной категории могут содержать и другие элементы, присущие категории I: например, прямые или косвенные просьбы о пище, питье, одежде (*это всё сухомятка, что она ест, ей бы супа* – 16), мотив приглашения (17).

Однако идейным центром, организующим действие снов данного типа, является не «диалог», а само пространство «инобытия».

В снах II-ой категории «тот» свет может изображаться рассказчиком с поразительной детальностью. Он находится где-то высоко, что выражается в актуализации движения по вертикали вверх: *автобус всё поднимается в гору, выше и выше* – 15; *верхний этаж стеклянный; какой-то вот <...> не ступни⁴, как я цепляюсь, чтобы туда войти* – 16; *поднимаюсь я, прихожу* – 18. Получающая образное воплощение идея движения вверх при пересечении границы двух «миров» иногда характерна и для сновидений первого типа: *высокая лестница, как деревянная, как под самое небо* – 11.

Ландшафтные «зарисовки» в снах второго типа крайне редки, но в некоторых случаях «тот» свет подобен райской действительности (*дома красивые такие, как желтые, стоят и солнце светит, так красиво* – 15; *деревья, солнце яркое, птицы поют; лужайка <...> такая светлая, как золотистая* – 18). Солнечный свет и яркие краски (с очевидным преобладанием желтого, золотистого) характерны для наиболее «светлых» сюжетов.

⁴ Зап.-причуд. – ступени.

Однако гораздо более частотны картины городского пейзажа и отдельных архитектурных сооружений, напоминающих многоквартирные дома, общежития, больницы (*как общежитие <...>, вот, коридор и комнаты* – 16). Их внутреннее пространство поделено на небольшие площади (комнаты), в которых ютятся насельники «того» света. Невольно на ум приходят фукольтианские «гетеротопии кризиса» или «гетеротопии отклонения» типа интерната, армейской казармы, госпиталя, тюрьмы, дома престарелых и т. д. (Foucault 2008: 17–18). Таким образом, мы видим, что сны данного типа фиксируют закрепленное на подсознательном уровне представление сновидца о специфическом локусе «обитания» покойников – особого, «иного» народа. Поведение покойников отлично от человеческого (как, впрочем, и их сущность), поэтому каждый представитель «того» света помещен в отдельную пространственную «ячейку» (модель улья).

Обстановка «комнат» отличается спартанской простотой (*диванчик; комнатка <...> вагонкой обшита; «лампочка Ильича»* – там же), но иногда в описаниях присутствуют приметы материального «достатка» (*кровать широкая стоит здесь, телевизор; стены обложены кафелем, и с каждой кафелины голубенький цветочек* – 15). Важным показателем посмертного благополучия покойного является наличие отсеков, кладовых, в которых хранятся съестные припасы (13, ср. также 8), что усиливает внутреннее дробление пространства. Уровень материального достатка, по мнению сновидца, является значимым признаком посмертного состояния души: чем больше примет благосостояния покойного, тем глубже удовлетворение сновидца.

Как кажется, важным показателем пространства является сама возможность осуществления участниками сна движения и принятия ими различных положений. В отличие от снов первого типа, здесь покойник *всегда* находится в статичном состоянии (лежит, сидит, ср.: *он в могилы лежит живой* – 14; *он лежит так посеред, али на кровати, руки за голову* – 15; *сидит один ребёночек в стороне* – 18 и т.д.), при том что иные «действующие лица» способны передвигаться. Например, перемещается «проводник», указывающий «местожительство» покойного, и, конечно же, сам «гость», что на лексико-грамматическом уровне выражается в использовании глаголов с семантикой движения в форме 1 л. ед. ч. (*еду, пришла, открыла, села* – 15; *иду, ищу, захожу, цепляюсь, выхожу* – 16; *поднимаюсь я, прихожу* – 18).

В связи с тем, что для характеристики покойного в контексте «той» реальности рассказчик преимущественно использует стальные глаголы, уместно привести точку зрения П. А. Сафронова, в соответствии с которой «гл. *лежать, сидеть, стоять* обозначают своеобразный тип действия, которое одновременно и присутствует и отсутствует. Они требуют какой-то деятельности, но деятельности пустой, лишенной видимого результата, даже карикатурной» (Сафронов 2008: 225). Как показывает автор, в повседневных речевых практиках, помимо определенных топологических конфигураций, эти глаголы могут обозначать своеобразные, нередко негативно коннотированные, действия и состояния. В рассматриваемых типах повествований эти глаголы также используются не случайно, а с целью передачи физического и ментального застоя «одушевленных» объектов.

Отметим присутствие в этих описаниях выражений, характеризующих размер, направление движения и другие физические показатели объектов, а также их взаимное расположение (*автобус всё поднимается в гору, выше и выше; кровать широкая; за дверь так стоит, здесь телевизор; он лежит так посреде, али на кровати – 15; я как выхожу в другую дверь, там такая старушка ходит – 16*). Из этого можно заключить, что пространство «инобытия» устроено аналогично пространству яви. Отличие первого от второго можно усмотреть в том, что при наличии признаков внешнего по отношению к покойнику движения, полностью отсутствует его собственная подвижность. Всякое «внутреннее» душевное движение также сведено к нулю. Так, даже самым благополучным «сюжетам» присущ оттенок грусти. Покойник не проявляет эмоций, не улыбается и тем более не смеется («*Ирушка, ну как ты живешь?*». *Она так пожала плечами и сказала: «Ничего...» – 16; «Как хорошо! Живи ты здесь»*. *А он говорит: «Да, хорошо, говорит, а все домой хотят»*. *Вот так сказал мне, так печально – 15; дети радуются, смех детский, всё... А смотрю – сидит один ребёночек в стороне – 18*).

Отметим также способность «той» реальности «переворачивать» явления «этого» мира. Некоторые повествования содержат архетипический мотив посмертного преобразования. В первую очередь он касается изменения состояния души человека (*сестра, а я очистился – 14*). Иногда посмертная метаморфоза оборачивается переменной имени (его элиминированием) или социального статуса человека (*брат как в царстве жил; он теперь не Арсений, он теперь князь Александр – 15; и по имени я его назвать не могла; ты меня не покрестила, и имени у меня нет – 18*). Вместе с тем, тождество «того человека» «этому человеку» иногда также акцентировано (*какая здесь была добрая, такая и там осталась добрая – 13*). Проследим это на конкретных примерах.

13. *Помню, у нас как время было такое, по талонам всё давали – и сахар, и мука там; в Таллине я жила. А она <сестра брата> умерла вот в это время. Потом вот вижу я ее во сне, она мне показывает кладовку свою. Она была такая простая: вот придешь, так она хоть чем-нибудь да найдет чем-то угостить, гостеприимная. Пришла я к ней, она говорит: «Вот смотри, у меня всё...». У нее всего-всего в этой кладовке! Я говорю: «Лиза, а у нас-то по талонам теперь всё...». Значит, какая здесь была добрая, такая и там осталась добрая, да.*

14. *Рассказчица сообщает о своем посещении смертельно больного брата в больнице и о его просьбе донести до палаты кувшин с водой. И как-то я про это забыла. А потом, когда уже после смерти я увидела его, и смотрю – он в могилы лежит живой. Я говорю: «Ваня, ну ты же мертвый!» Ну, на нем грех был, знаешь, такой большой; я не хочу это говорить, пусть это останется моей тайной. И я говорю: «Ну, как ты живешь и где ты находишься? Ведь ты такой, ну, грешный». А он мне и говорит: «Сестра, а я очистился». <...> И я подумала про себя, что он, наверно, и воду просил, чтоб мог с себя <грех> смыть перед смертью (М. И. К., 2006, ЧудПр: 243–244).*

15. *А брата я видела во сне, так это он, как в царстве, жил. Еду как будто к ему в гости, и этот автобус всё поднимается в гору, выше и выше. И вдруг такое место: дома красивые такие, как желтые, стоят и солнце светит, так красиво! Пришла в*

дом и говорю: «Где здесь Арсений живет?» Его Арсений звали. <...> «Нет, он теперь не Арсений, он теперь князь Александр». Ну, и теперь девочка такая маленькая пришла и повела меня. Пришла я в комнату. Так дверь открыла, а за дверью так кровать широкая стоит, здесь телевизор. <...> Стены обложены кафелем, и с каждой кафелины голубенький цветочек. А он лежит так посеред, али на кровати, руки за голову. Я так села к нему; он говорит: «Зачем ты-то пришла?» Я говорю: «Да поглядеть, как ты живешь». Я говорю: «Как хорошо! Живи ты здесь». А он говорит: «Да, хорошо, говорит, а все домой хотят». Вот так сказал мне, так печально. <...> Как будто он с работы отдыхал, пришел, на кровати лежит (Г. И. У., 2006, ЧудПр: 250).

16. Вы знаете, такой у меня был сон, вот как вещей. Приснилось мне, что я в городе, иду и <...> ищу, где она <покойная> живет. <...> Мне сказали: «А, Ира вот там живет». Как будто вот дом тоже пятиэтажный, но верхний этаж стеклянный, из стекла. И как я туда вот захожу, и какой-то вот ... не ступни, как я цепляюсь, чтобы туда войти. И захожу, и вот один... вот тоже у нас умер, как будто вот его комната. Так вот, как общежитие, понимаете, вот, коридор и комнаты. <...> «А, Ира? А Ира вот здесь напротив». И я захожу, типа, вот такая комнатка, но вся вот как... как вагонкой обшита. Вот, «лампочка Ильича» горит, и диванчик — она сидит на диванчике, и вот, синее платье. Я и говорю: «Ирушка, ну как ты живешь?» Она так пожала плечами и сказала: «Ничего...». Я и говорю: «А кто тебе в магазин ходит?» Она вот сказала: «Наташа Фролова». <...> И вот, я как выхожу в другую дверь, там такая старушка ходит <...>. Она сказала, что <...> это всё сухомытка, что она ест, ей бы супу. И на этом я проснулась Вы знаете, мне было не по себе это. Я вот наварила борща. У нас такой вот здесь Петя есть, <...> вот налила большой кувшин вот этого борща и принесла и говорю: «Петя, ешь, я тебе супу принесла». Вот, говорят, обязательно надо подать <беднякам или нищим> <...> (А. М. Р., 2006, ЧудПр: 252).

17. Вот, у меня мужа сестра там, в Таллине умерла <...>, и сегодня даже видела её во сне, что она звала меня к себе, говорит: «Приходи, у меня столько места!» А я так посмотрела и говорю: «Ой, мне не нравится твоя квартира...». Ещё не хочу к ней идти (Г. И. У., 2006, ЧудПр: 249).

18. А это я вам рассказала сон, как сама мать видела. Которая вот схоронила некрещёного ребёночка, и, говорит, вижу сон. Поднимаюсь я, прихожу: как такой сад большой, говорит, деревья, солнце яркое, птицы поют. И дети играют. Лужайка, говорит, такая светлая, как золотистая. И, говорит, все дети радуются, смех детский, всё.. А смотрю — сидит один ребёночек в стороне. Я, говорит, присмотрелась: смотрю — мой. <...> Она говорит, да и по имени я его назвать не могла <...>. А смотрю — мой мальчик сидит. Я его зову: «Почему ты не с этими детьми?» А он говорит: «Так, мама, я не могу с ними; ты ж меня не покрестила, и имени у меня нет» <...> (М. И. К., 2006, ЧудПр: 197).

ВЫВОДЫ

1. Сны с участием покойников распадаются на две группы в зависимости от того, какая сторона («тот» / «этот» свет) является инициатором «встречи».

2. Первая группа сновидений обладает большим количеством модальностей и мотивов, чем вторая. Покойник в них «является» к живым, чтобы заставить их удовлетворить какие-то его «насушные» потребности.

3. «Язык» сновидений второй категории более символичен. В ярких образах они раскрывают сновидцу посмертное состояние души усопшего родственника.

4. Пространство снов первого типа близко пространству яви. Покойник «посещает» близких в домашней обстановке, сам он сохраняет, хотя и в ограниченной степени, способность к перемещению.

5. Сны второго типа содержат изображения «того» света глазами сновидца. Покойник в них помещен в небольшое замкнутое пространство, лично пассивен, круг его пространственных проявлений весьма узок (сидит, лежит). Несмотря на то что «гость» в этих снах не обладает полной свободой действий, все-таки данный тип сновидений близок так называемым осознаваемым сновидениям или загробным «путешествиям», широко практикуемым в шаманистических культурах. Именно эту категорию снов имел в виду Вауд Краке, утверждая, что «сны могут стать уникальными окнами в потустороннюю реальность и источником мистических знаний» (Kracke).

Если попытаться взглянуть на приведенный материал с позиции концепции пространства М. Фуко, то можно сказать, что сны обеих разновидностей демонстрируют наложение утопических и гетеротопических принципов. Пространство сна, «как то место, где меня нет», безусловно, утопично. С другой стороны (и в особенности это показательно для снов второй разновидности, рисующих «объективную» потусторонность, воспринимаемую сновидцем с разных ракурсов), пространство сна в целом и отдельные его формы достаточно реалистичны, внутри себя непротиворечиво организованы, повторяют физическое устройство «этой» реальности. Однако «инобытие» все-таки допускает преломление наших пространственных представлений: попадание на «тот» свет сопряжено с движением не по горизонтали вперед, а по вертикали вверх; «там» возможна также другая телесность (а точнее – бестелесность), особые статичные, безэмоциональные модели поведения, перемаркировка свойств «этого» мира. «Инобытие» копирует жизнь на формальном уровне (солнечный свет, деревья, пение птиц, дома густо населены людьми; встречаются даже отдельные намеки на то, что покойники работают, отдыхают, питаются, ходят в магазин), но оно не является жизнью по сути: «там» нет событийности, «обитатели» потустороннего мира абсолютно пассивны (сцены их личной жизни или социальной деятельности отсутствуют) и эмоционально безлики.

ЛИТЕРАТУРА

АМОСОВА, С. Н., НИКОЛАЕВА, С. В., 2006. Сны об умерших в еврейской и славянской традициях. На материалах экспедиций в г. Тульчин. *Ил:* БЕЛОВА, О. В., отв. ред. *Сны и видения в славянской и еврейской культурной традиции:* Сб. статей. Центр научных работников и преподавателей иудаики в вузах «Сэфер»; Институт славяноведения РАН (Академическая серия, вып. 19). Москва, 93–115.

- ЕВСТРАТОВА, С. Б., 2007. Староверы Причудья о душе. *Ип*: КЮЛЬМОЯ, И. П., отв. ред. *Humaniora: Lingua Russica. Труды по русской и славянской филологии. Лингвистика X. Очерки по истории и культуре староверов Эстонии. II*. Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 112–125.
- КОРМИНА, Ж. В., ШТЫРКОВ, С. А., 2001. Мир живых и мир мертвых: способы контактов (два варианта северорусской традиции). *Ип*: ПЛОТНИКОВА, А. А., отв. ред. *Восточнославянский этнолингвистический сборник. Исследования и материалы*. Москва: Индрик, 206–231.
- ЛУРЬЕ, М. А., ЧЕРЕШНЯ, А. В., 2000. Крестьянские рассказы о сбывающихся снах. *Ип*: ЛУРЬЕ, М. А., ред.-сост. *Традиция в фольклоре и литературе: Статьи, публикации и методические разработки преподавателей и учеников Академической гимназии Санкт-Петербургского государственного ун-та*. Санкт-Петербург, 275–311.
- ПАНЧЕНКО, А. А. 2002. Сон и сновидение в традиционных религиозных практиках. *Ип*: ХРИСТОФОРОВА, О. Б., сост., НЕКЛЮДОВ, С. Ю., отв. ред. *Сны и видения в народной культуре: Мифологический, религиозно-мистический и культурно-психологический аспекты*. Москва: РГГУ, 9–26.
- САФРОНОВ, Е. В., 2004. Сновидение как «пограничье». *Ruthenia. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Осенняя школа по семиотике фольклора – 2004*. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/safronov1.htm> [см. 20 03 2014].
- САФРОНОВ, Е. В., 2005. Рассказы о снах как фольклорный жанр. *Ruthenia. Фольклор и постфольклор: структура, типология, семиотика. Весенняя школа – 2005. Мифология как система*. Режим доступа: <http://www.ruthenia.ru/folklore/safronov2.htm> [см. 20 03 2014].
- САФРОНОВ, Е. В., 2008. *Рассказы об иномирных сновидениях в контексте русской несказочной прозы*. [Автореферат диссертации]. Ульяновск. Режим доступа: http://dis.podelise.ru/pars_docs/diser_refs/74/73752/73752.pdf [см. 20 03 2014].
- САФРОНОВ, П. А., 2008. Антропология пространства в русском языке. *Ип*: ВОЙТЕХОВИЧ, Р., отв. ред., ЙООНАС, Н., ред. *Русская филология 19: сборник научных работ молодых филологов*. Tartu: Tartu Ülokooli Kirjastus, 224–229.
- ФАНР – Фонд аудиозаписей народной речи жителей Западного Причудья. *Кафедра русского языка Тартуского ун-та*.
- ХАРЛАМОВ, Н. 2010. Гетеротопии: странные места в городских пространствах постгражданского общества. Рец. на кн. Michiel Dehaene & Lieven De Cauter, Eds. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London: Routledge, 2008. *Ип*: ПЕТРОВСКАЯ, Е., гл. ред. *Синий диван. Философско-теоретический журнал*. № 15, Москва: Три квадрата, 189–197.
- ХОТИНА, С. В., 2003. Рассказы об общении с умершими предками и их значение. *Русский фольклор в современных записях*. Режим доступа: <http://www.folk.ru/Survey/Reports/2001-2008/hotina.php> [см. 20 03 2014].
- ЧудПр – МОРОЗОВА, Н., НОВИКОВ, Ю. *Чудное Причудье. Фольклор староверов Эстонии*. Тарту: HUMA, 2007.
- FOUCAULT, M., 2008. Of Other Spaces. *Ип*: DEHAENE, M. & DE CAUTER, L., eds. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London; New York: Routledge, 13–29.
- KRACKE, W. H. Cultural Aspects of Dreaming. *Encyclopedia of Dreams*. Internationale Institute for Dream Research. <http://www.dreamresearch.ca/pdf/cultural.pdf> [accessed March 20, 2014].

СВЕДЕНИЯ ОБ ИНФОРМАНТАХ

- А. А. К. – Антонина Аверьяновна Кузнецова, дер. Варнья, 84 г.
А. М. Р. – Анна Максимовна Ремец, дер. Варнья, 71 г.
А. Н. Б. – Антонина Николаевна Богданова, г. Калласте, 69 л.
В. Е. П. – Варвара Евстигнеевна Пригожева, дер. Суур Колькья, 76 л.
Г. И. У. – Гликерия Иосифовна Ушакова, дер. Кикита, 70 л.
Е. В. К. – Евфросиния Васильевна Кузнецова, О-в Пийриссаар, дер. Межа, 72 г.
Е. Е. Т. – Евдокия Ефремовна Топкина, г. Муствеэ, 76 л.
Е. Ф. Г. – Евгения Филипповна Горина, дер. Вьяке Колькья, 74 г.
М. В. П. – Манефа Варфоломеевна Повилайтис, г. Калласте, 60 л.
М. И. К. – Миропия Ивановна Кивиорг, г. Калласте, 56 л.
Х. И. Т. – Хиония Ивановна Тихомирова, г. Калласте, 72 г.

Географические карты раннего Нового времени как эстетизация и концептуализация репрезентированного пространства

Антон Нестеров

Московский государственный лингвистический университет
Москва, Россия

Традиционно историков картографии больше интересовали карты, чем их декоративное оформление. Историков же искусств занимали либо вопросы, связанные с принципами передачи ландшафта на картах и в пейзажной живописи (Alpers 1983; Rees 1976; Rees 1980), либо проблематика так называемых «картографических залов» в итальянских палаццо (Соколов 1999: 249; Fiorani 2005). Тем самым и историки географии, и искусствоведы вопросы задавали, главным образом, именно карте: обращалось внимание на то, насколько точно представлен на ней соответствующий участок земной поверхности, как передан характер ландшафта и т. д. (Cosgrove 1985). После 1980-х гг. ситуация несколько изменилась – усилиями Дж. Б. Харли (Harley 1989a, Harley 1989b) и Д. Вудворта (Woodward 2007), испытавших на себе импульс постмодернистской философии, «карты перестали восприниматься в первую очередь как нейтрально-инертная фиксация морфологии того или иного ландшафта, или же как пассивное отражение мира объектов, но в них стали видеть преломленные образы, вносящие свой вклад в диалог, который ведут насельники социально сконструированных миров» (Harley 1988: 278). Характерным для постмодернистских подходов образом внимание к социальному обернулось вниманием к репрезентации властных отношений *per se* (Harley 1989; Crampton 2001; Herva 2010). В итоге оформилась школа, исходящая из того, что «картография везде и всегда имеет дело с внешне заданными и общераспространенными символическими формами и условностями, пусть это не осознается создателями и потребителями карт. Воздействие этих техник и эффектов становится предельно ясным, когда мы

обращаемся к пропагандистским текстам как таковым. На самом базовом уровне используемая иконография заведомо адаптируется для коммерческой или политической пропаганды» (Pickles 2011: 402).

В рамках указанного подхода о декоре географических карт писалось довольно много, но исследователей интересовали такие проблемы, как, например, воплощение европейских претензий на мировое господство, когда среди представленных на бордюрах карт раннего Нового времени аллегорических фигур континентов лишь Европа была увенчана короной (Wintle 1999: 147–159).

Нас интересует несколько иной аспект проблематики, связанной с декоративным оформлением карт: как именно их визуальная «эстетика» определяет наше восприятие, как и насколько смыслы объекта (географической карты), заключенного в несущую «декоративные» функции рамку, этой рамкой деформируются и мутируют под ее воздействием? В XVII в. одна и та же карта могла издаваться в разных декоративных оформлениях – как при этом изменялась «семантическая нагрузка» самой карты?

1.

В 1570 г. математик и астролог Джон Ди в предисловии к английскому переводу *Начал геометрии* Эвклида предложил своеобразную иерархию наук, зависящих от математики. И первой среди них он почитал антропографию, о которой говорил следующее:

... помyslите о ней как об одной из важнейших составляющих Человеческого знания. Имя, даваемое мной этой науке, ново, однако сам предмет ее изучался всеми, кто достоин звания философа от начала времен. Антропография есть описание Числа, Меры, Веса, Очертаний, Расположения и Цвета всех тех многочисленных сущностей, что заключены в теле Человека... Описание небесной части мира зовется Астрономией. Описание Земного шара зовется Географией. Соединение же двух последних именуется Космографией (коя суть описание мира в его целостных и всеобъемлющих пределах). Тогда почему бы описанию того, кто есть Микрокосм или Малый Мир (и во имя которого, ради служения ему и были сотворены все прочие плотские твари, при том он причастен Духам и Ангелам и сотворен по образу и подобию Божию) не быть отдельною дисциплиной, <...> кою следует почитать Искусством из искусств? (Dee 2010: 181)¹.

Обратим внимание: следуя традиции своего времени, Ди проводит параллель между Микро- и Макрокосмом и, по сути, декларирует, что описание второго имеет ценность именно как ключ к пониманию первого: постижение мира есть не более чем ступень к постижению человека, ибо венец творения есть человек. Можно сказать, что все мироздание как бы рассматривается через антропоморфную призму, но это будет не совсем верно: скорее, два мира – человек и Вселенная – пульсируют, постоянно просцируя друг на друга и друг в друге раскрываясь. На первый взгляд,

¹ Здесь и далее, за исключением специально оговоренных случаев, пер. с латинского, английского и немецкого яз. автора статьи.

предлагаемая Ди «новая» наука может показаться анатомией, но анатомия не была в ту эпоху новинкой, а то, о чем говорит Ди, есть анатомия в соединении с физиологией, психологией, философией и т. д. Сам же термин, предлагаемый Ди для этой собирательной области знания – «антропография» – подразумевает одновременно и «описание», и «прорисовку» человека, то есть вербальную и графическую репрезентацию знания о нем. Именно поэтому все эти рассуждения разворачиваются в контексте эвклидовой *Геометрии*.

Ди думает о некоем *Атласе человека*: не *Анатомическом атласе*, а гораздо более грандиозном проекте, который бы включал в себя кроме анатомических рисунков схемы, диаграммы и прочие визуальные способы представления материала.

Но совершенно схожий проект стоял и за *Атласом Меркатора*: своему создателю он виделся пятитомной (или пятичастной) книгой, в которой сначала представлено Сотворение мира, потом – астрономия, затем – география, генеалогия и, в конце, хронология (Alpers 1983: 134). Обратим внимание, что последние два раздела связаны непосредственно и исключительно с человеком, тем самым мир мыслится как арена действий рода Адама.

Таким образом, картография в определенной мере есть наложение человека и его деяний на лик Земли и тесно связана с общими идеями (у Ди – гораздо теснее, чем у Меркатора), а, в конечном счете, с философией, то есть с интеллигибельными, умозрительными сущностями.

Но свойством Ренессанса было как раз стремление визуализировать интеллигибельное, будь то «иероглифическая монада» доктора Ди, обретающая форму графического знака (истолкованию этой формы отдан целый трактат [Dee 2010a]), или дюреровская серия гравюр, посвященных меланхолии. Не случайно именно Ренессанс открывает, насколько эффективны для трансляции знания различного рода диаграммы и рисунки, будь то гравюры, раскрывающие взаимосвязи мира в трудах Роберта Фладда (Fludd 1617; Fludd 1619–1621)², или иллюстрации знаменитой алхимической *Mutus Liber – Немой книги*, где знание о путях получения Философского камня передано только в рисунках – при этом подчеркнута отсутствует текст³.

Учитывая эти общие свойства эпохи, мы лучше поймем некоторые свойства ренессансной картографии.

В самом начале XVI в. австриец Иоганн Стаб разработал картографическую проекцию, ставшую широко известной после того, как математик Иоганн Вернер описал ее принципы в предисловии к переводу птолемеевой географии, изданному в 1514 г. В этой проекции параллели представлены рядом круговых дуг с общим центром, стандартная линия задана центральным меридианом, а прочие меридианы

² Собственно, они отчасти и стали осуществлением *Антропографии* Джона Ди – в первую очередь это относится к *Utriusque cosmi metaphysica, physica atque technica historia* (1617) и *De naturali, supernaturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia* (1619–1621).

³ Рука об руку с этой тенденцией шло оформление книжных фронтисписов той эпохи, когда сложно организованное изображение служило развернутой аннотацией текста, скрытого под обложкой.



Ил. 1. Оронций Фине. *Recens et integra orbis descriptio*. 1536.
Национальная библиотека Франции.

изображены масштабированными кривыми, имеющими между собой две общие точки в виде полюсов. Карты, полученные таким образом, отчасти напоминают форму сердца. Проекция Стаба – Вернера пользовалась большой популярностью у картографов XVI–XVII вв. Самые ранние карты полушарий, выполненные в этой проекции, если и напоминали сердце, то весьма отдаленно, скорее приближаясь своей формой к неправильному овалу.

Но в 1536 г. Оронций Фине публикует выполненную в этой проекции карту мира, на которой полушария земли, представленные с северного и южного полюсов, действительно выглядели как сердце. Следом, в том же году, он выполняет еще одну карту, названную *Recens et integra orbis descriptio* (*Новое и всеобщее представление мира*), форма которой уже максимально похожа на сердце: картограф, пользуясь возможностями математической проекции, достигает максимума эстетической выразительности, превращая свой объект – земную сферу – в визуализированную метафору, описывающую соответствие микро- и макрокосма, в пластический концепт

По характеру своего воздействия карта Фине приближалась к эмблеме. Деформируя, по сравнению со своими предшественниками, использовавшими тот же тип

проекции, очертания земли, сжимая их по горизонтали и вытягивая вниз, в направлении южного полюса, Фине получает фигуру, совершенно подобную сердцу, но заключающую в себе карту полушарий. Но сама эта карта есть умозрительная конструкция: как заметил Д. Косгроув, до полетов в космос являемые глобусом или картой мира представления о Земле никак не были подкреплены чувственным опытом непосредственного восприятия (Cosgrove 2005: 1–2). В то же время, условная фигура сердца – хорошо знакомый всем образ, нагруженный множеством смыслов и принадлежащий сфере, отличной от географии, но тесно связанной с этикой, религией и эротикой. Соединение сердца и карты, в сочетании с «поясняющей» надписью *Новое и всеобщее представление мира* порождает пульсацию смыслов. Заголовок карты Фине говорит зрителю о новизне того, что он видит, о всеобъемлющем характере этого видения и о том, что его взору предстает мир земной – *oicumena*, обиталище человека. Но первое, что глаз выделяет в изображении – это общая форма очертаний, то есть сердце, и лишь потом приходит понимание, что это – карта. Эффект здесь сходен с тем, который испытывает зритель, впервые увидевший картину Магритта «Это не трубка». У Магритта надпись и изображение трубки вступают в противоречие. Точно так же с определенным противоречием сталкивается тот, кто рассматривает карту Фине. Но именно с таким «зазором» смыслов и «работает» очень популярная в эпоху Ренессанса эмблема, соединяющая изображение и текст в единое целое. Классическая эмблема обладала трехчастной структурой: *motto* – девиз, *symbolon* – гравированное изображение, *subscriptio* – пояснительная эпиграмма (со временем все больше уступавшая место прозаическому тексту, с многочисленными, порой крайне причудливо подобранными цитатами из античных авторов, Священного Писания и т. д.⁴). «Основополагающим принципом для эмблематической традиции, какой ее знала Европа, было представление о скрытом вербальном значении, которое созерцающий эмблему был должен выявить, рассматривая картинку, – и в этом ему должны были помочь девиз (обычно расположенный над эмблемой) и размещенная внизу эпиграмма» (Alpers 1983a: 229–230). Карта *Recens et integra orbis descriptio* вполне отвечала этой формуле.

Концепт Фине, порожденный на стыке картографии и эмблематики, обладал достаточно сильным воздействием на умы современников (Sharp 1954; Walker 1986) и породил целую традицию «сердцевидных карт», протянувшуюся до конца XVI в. (Snyder 2007). Особенной популярностью такие карты пользовались у иезуитов с их обостренным вниманием к символике «сердца Иисусова» (Magnani 1998).

С другой стороны, «эмблематический вектор», заданный Фине, привел к появлению целого ряда карт XVI в., на которых очертаниям тех или иных земель придавался (естественно, за счет определенной деформации объекта) облик человеческой или звериной фигуры. Точность географической прорисовки приносилась в жертву определенному концепту. Такие «фигурные карты» изначально были ориентированы не

⁴ См: Praz 1975; Schöne 1964.

на функциональные цели – служить инструментом ориентации на местности, административного управления, ведения военных действий или накопления и распределения ресурсов, а являлись демонстрацией умственных концептов, часто граничащих с пропагандой.

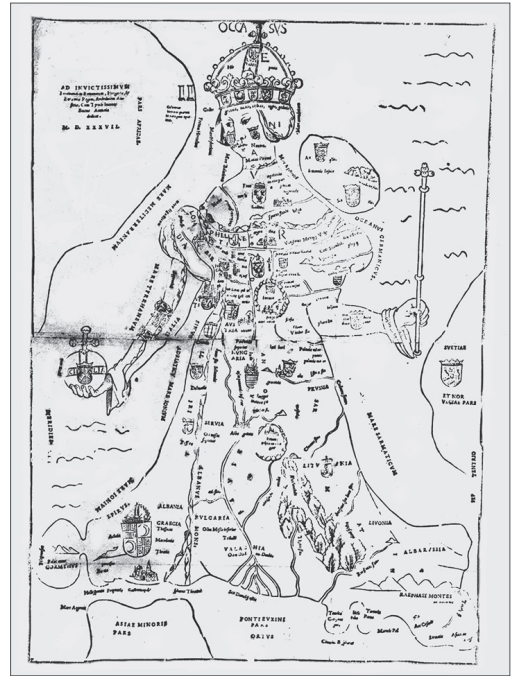
В качестве примера такой «концептуальной картографии» укажем на карту, известную под названием *Europa Regina* (*Европа королева*) или *Europa in forma virginis* (*Европа в образе девы*), начерченную поэтом и математиком Иоганном Патчем (1516–1542) для императора Карла V Габсбурга в 1537 г. и поднесенную тому вместе с латинской поэмой *Europa Lamentas* (*Стенающая Европа*) (ил. 2). Необычность этой карты, подчеркивающей претензии Габсбургов на доминирование в Европе, заключается как в ее антропоморфной форме, так и в ориентации, когда вверху карты – запад, справа – север и т. д.

Это позволяло увидеть в Испании голову, увенчанную короной, в Итальянском полуострове – вытянутую руку с лежащей в ней державой, и т. д. Поэма, поясняющая этот картографический этюд, была панегириком Карлу V и Фердинанду I Габсбургам, чья власть над землями Священной Римской империи объявлялась единственным залогом мира и процветания в Европе:

Quis tandem mihi finis erit, quae fata labores
 Ingentes casusque feros fortesque nefandas
 Attollent? Quae me tandem fortuna iacentem
 Restituet primae disiecti sideris aurae?
 Tot sedes, tot bella tuli, tot proelia vidi
 Sanguinea Aeneaeque acies, certamina Turni,
 Gottorum strages infestantesque catervas
 Gallorum Dacosque truces et Marte feroces
 Marcomanos <...>

Inceptant alia insani certamina Reges
 Evulsis inferre comis et rumpere pacem.
 <...>

En caput oppressum trucibus relabascat ut Anglis,
 Dexteram Romanos nimiumque experta tyrannos
 Respicit in terram fugiuntque e sanguine vires.



Ил. 2. Иоганн Патч. *Europa in forma virginis*. 1537. Тирольский национальный музей.

<...>

Vos, o clarissima mundi

Sydera, vos gemini fratres, quibus aurea gaudent

Saecula, tam diros belli compescite amores

Armorumque minas. <...>⁵

(Цит. по: Meurer 2008: 369)

Поэма Патча напрямую отсылает к политическим реальностям 1530-х гг. – войнам с Францией и созданной ею Священной лигой за итальянские владения, конфликту с Англией, вызванному разводом Генриха VIII с Екатериной Арагонской, приходившейся тетушкой королю Карлу, и т. д. В этом контексте женский образ, приданный Европе на карте Патча, подчеркивал, что последняя ждет Карла V как своего супруга и – истинного владыку. Тем самым карта являла собой концепт, мотивирующий и легитимирующий власть Священной Римской империи над значительной частью европейских земель. Отметим, что в данном случае четко была реализована структура эмблемы: девиз – *Europa Regina*, изображение – сама карта, изъясняющий текст – латинская поэма⁶.

Еще одна «политизированная» и тяготеющая к эмблеме «фигурная» карта – *Leo Belgicus*, изображающая в виде льва 17 провинций, расположенных на территории Нижних земель и находившихся в зависимости от Испанской короны. «Львиная форма» была придана карте потому, что большая часть этих земель имела в своем гербе льва. Впервые этот концепт был предложен Михаэлем Айцингером в 1583 г. (ил. 3) и позже с различными вариациями неоднократно использовался другими картографами⁷. Интересно, что наряду с «львиной» картой 17 провинций, зависящих от Испании, существовала такая же карта 7 освободившихся провинций (порой именуемая *Голландским львом*; ил. 4) (Kagan, Schmidt, 2007: 674).

⁵ Что будет назначено мне, какая судьба положит конец неисчислимым бедствиям, жестоким переменах обстоятельств и испытаниям, что ниспосланы провидением? Будет ли угодно судьбе наконец-то воскресить первый проблеск надежды для нашей падшей планеты? Я перенесла страдания, причиненные столь многими войнами и нашествиями, столь много кровавых битв довелось мне видеть: битвы Энея, бои Турна, боины, учиненные готами, опустошительные набеги галльских орд, несущих с собой смерть даков и свирепых маркоманов <...>. Жестокосердные владыки, охваченные безумием, затевают новые войны и нарушают мир. <...> И вот глава моя колеблется, угнетаемая жестокими англами, а правая рука, которая приняла бесчисленные муки при римских тиранах, упала к земле, ибо жилы мои утратили силу. <...> О вы, ярчайшие звезды этого мира, два брата, в которых вся радость золотого века, обуздайте эту одержимость войной и бряцание оружием... (*лат.*).

⁶ В 80-х гг. XVI в. ряд картографов издали несколько иные версии этой карты. Карты, выполненные Генрихом Бенгингом в 1587 г. и Себастьяном Мюнстером в 1588 г., не претендовали на какой-либо политический подтекст, тогда как изданная в Кельне карта Магтиса Квода 1587 г. с обширными текстами на полях была крайне политизирована, ибо как раз в эти годы Кельн стал объектом распри между католиками и протестантами в ходе так называемой Кельнской войны 1583–1588 гг. (Meurer 2008: 367).

⁷ 1609 – Клас Йансон Вишер, 1611 – Йуст де Хондт, 1617 – Питер ван де Кер, 1630 – де Хондт и Герритц, 1648 и 1650 – Вишер.



Ил. 3. Михаэль Айцингер. *Leo Belgicus*. 1583

Поздним примером политизированных эмблематических карт может служить *Bohemiae Rosa* Кристофера Веттера, созданная в 1668 г. для Леопольда I, императора Священной Римской империи (ил. 5). Карте придан личный девиз Леопольда *Iustitia et Pietatae* (Справедливостью и благочестием), а богемские владения императора представлены в виде розы, вырастающей из плодородной почвы империи и укорененной в самом ее центре.

Несколько особняком на фоне этой традиции стоят эмблематические карты Генриха Бюнтинга, в частности, *Asia Secunda Pars Terrae in Forma Pegasi* (*Азия, вторая часть суши в форме Пегаса*), изданная в Ганновере в 1581 г. (ил. 6) и *Die gantze Welt in einem Kleberblat* (*Мир в виде лепестка клевера*), напечатанная в 1581 г. в Мариенбурге. Обе они представляют концепты, связанные не столько с политической, сколько с сакральной географией. Характерным образом карта, прорисовывающая мир в виде лепестка клевера, восходит к средневековой, в XVI в. уже являвшейся архаикой, форме *mappe mundi*, где в центре расположен Иерусалим, вокруг которого скомпонованы Европа, Азия и Африка. Такие карты не предназначались для географического применения, их функция заключалась «прежде всего в том, чтобы под видом географии визуально представить развертывание христианской истории, а не в том, чтобы транслировать географические или космографические факты» (Woodward 1985: 519).



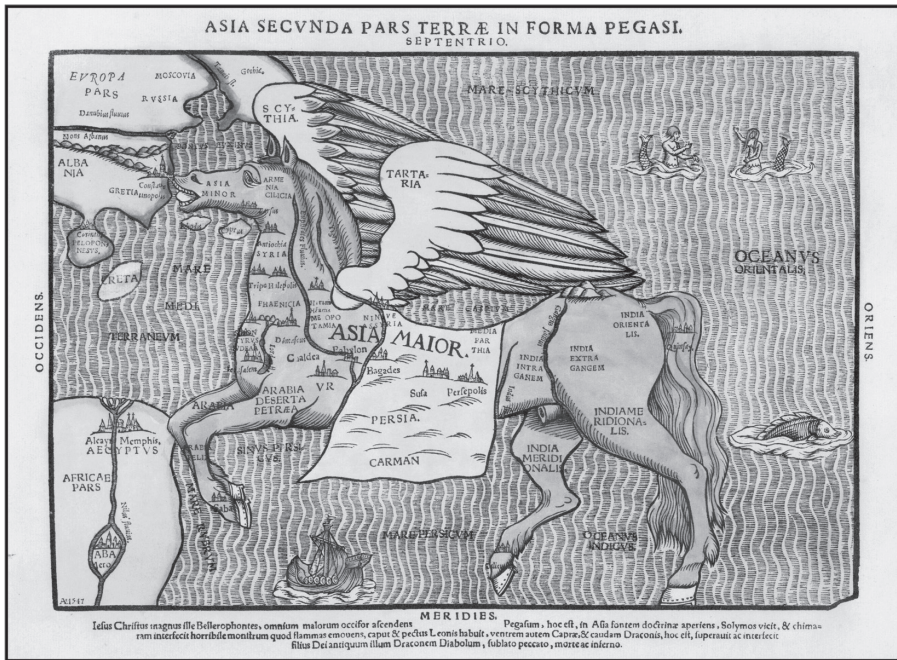
Ил. 4. Никола Вишер. *Comitatus Hollandia deniq forma Leonis*. 1648.

Во всех рассмотренных выше случаях «дополнительная нагрузка» карты теми или иными смыслами и их визуализация достигались за счет большей или меньшей деформации самого картографического изображения. Эти смыслы причудливым образом «встраивались» в само «тело» карты, в итоге являющейся не объективированным представлением земной поверхности, а умоглядной иллюстрацией идей и представлений о должном миропорядке. Но таков был сам пафос этой ренессансной географии, склонной, в силу общих установок эпохи, воспринимать мироздание как организм, в котором все взаимосвязано и пронизано сетью подобий, притяжений и симпатических связей (Нерва 2010: 331), а значит, и ориентация в таком пространстве возможна именно на уровне идей, а не на уровне феноменов. Характерно, что в предисловии к *Атласу* Меркатор говорит об объекте своего описания, Земле, следующие слова: «преславное это обиталище временно лишь дано человеку, дабы сравнил он его с Небесами, и сравнение это возвысит его ум, что погряз в земном и преходящем, указывая путь к возвышенному и вечному» (цит. по: Cosgrove 2007: 94). Но тогда карта земли есть лишь эмблема Небес: и за



Ил. 5. Кристофер Веттер. *Bohemiae Rosa*. 1668.

прорисовкой карты, и за внешним очевидным смыслом эмблематического рисунка присутствует смысл сокрытый, постигаемый лишь возвышенным умом. Эта эмблематичность карты явственно осознавалась в ту эпоху, и, например, в сборнике эмблем Джорджа Визера термин «карта» использован как синоним эмблемы: автор приглашает читателя “enquire // What things those are, that represented be, // In ev’ry map, or emblem, which they see” («исследовать, // что же это за сущности? Представленные // здесь на каждой карте или эмблеме») (Wither 1635: f. 2). Так что в случае с ренессансными картами мы имеем дело не столько с географией Земли, сколько с географией идей.



Ил. 6. Генрих Бюнтинг. *Asia Secunda Pars Terrae in Forma Pegasi*. 1581.

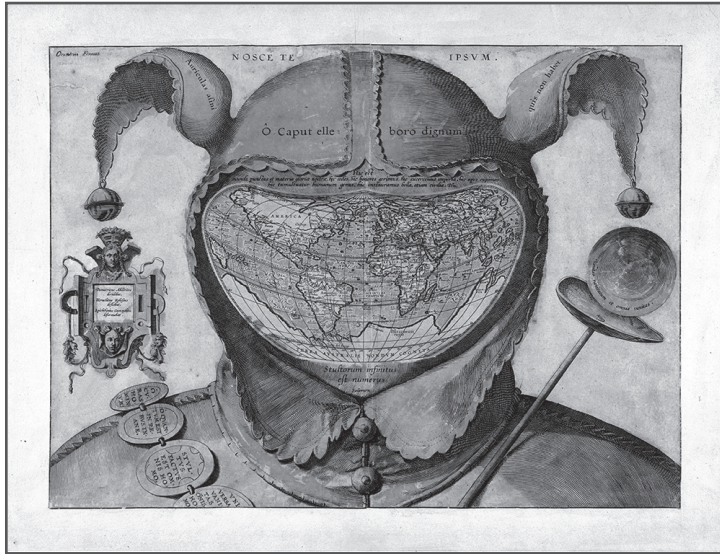
2.

К концу XVI в. начинает складываться еще одна тенденция в оформлении карт, когда «смысловое приращение» осуществляется за счет внешнего декора карты, не затрагивая ее саму как таковую.

Около 1590 г. в Антверпене издается карта, представляющая мир в образе шута (ил. 7). В левом верхнем углу листа на ней стоит имя Оронция Фине, но атрибуция эта вызывает сомнение, ибо к моменту публикации этой странной карты картограф был уже почти полвека как мертв.

Общая композиция рисунка на листе: голова в шутовском колпаке, вместо лица – карта Земли, картуш с надписью над правым плечом фигуры и симметрично уравновешивающий композицию набалдашник шутовского жезла над левым (очевидно, шут держит жезл в руке, которую не видно за нижним обрезом гравюры), цепь из медалей с латинскими надписями, перекинутая через правое плечо шута – находит четкое соответствие на деревянной гравюре, выполненной Жаном де Гурмоном и отпечатанной в Париже около 1575 г. (Chapple 1993: 110; Hoffmann 2007: 1574–1575).

Над головой шута – латинский девиз *Nosce te ipsum* («Познай самого себя»), отсылающий к знаменитому изречению в Дельфийском святилище Аполлона. На самом колпаке по центру написано *O caput elleboro dignum* («О, голова, достойная чемерицы»); считалось, что настой травы чемерицы помогает безумцам), на кистях же колпака дана надпись *Auriculas asini quis non habet* («У кого нет ослиных



Ил. 7. Аноним (Эпиктений Космополит). *Карта мира в образе шута*. 1590 (?). Национальная библиотека Франции.

ушей?» – высказывание, приписываемое римскому стоику Луцию Аннию Корнуту, жившему во времена Нерона). Непосредственно над картой дана цитата из *Естественной истории* Плиния Старшего: *Hic est mundi punctus et materia gloriae nostrae, hic sedes, hic honores gerimus, hic exercemus imperia, hic opes cupimus, hic tumultuatur humanum genus, hic instauramus bella, etiam civica* («Здесь мир, как он есть, и основа нашей славы, здесь обитаем мы, применяем власть, несем бремя обязанностей, жаждем богатства, здесь пребываем в смятении, ибо мы – люди, здесь устраиваем войны, в том числе и войны гражданские»). Внизу, под картой, стоит латинская цитата из книги Экклезиаста в версии *Вульгаты*: *Stultorum infinitus est numerus* («Число глупцов бесконечно»)⁸. Надпись в картуше слева гласит: *Democritus Abderites deridebat, Heraclites Ephesius deflebat, Epichthonius Cosmopolitus deformabat* («Демокрит из Абберы смеялся над <миром>, Гераклит из Эфеса рыдал над ним, Эпиктений Космополит его изобразил»). Тем самым имя Эпиктений Космополит, которое можно перевести с греческого как «Обитатель Земли» или «Гражданин мира», дает понять, что автором гравюры является некто, укрывшийся под псевдонимом и просто использовавший карту Фине в своей композиции. На диске, увенчивающем шутовской жезл, представлены слова Экклезиаста *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* («Суета сует, – все суета». Еккл. 1: 2). На медалях, образующих перекинутую через плечо цепь, написано: 1. *O curas hominum* («Заботы людей»); 2. *O quantum*

⁸ В синодальном переводе этот стих звучит иначе: «И чего нет, того нельзя считать» (Еккл. 1: 15).

est in rebus inane («О, сколько на свете пустого!»)⁹; 3. *Stultus factus est omnis homo* («Безумствует всякий человек». Иер. 10: 14); 4. *Universa vanitas omnis homo* («Совершенная суета всякий человек живущий». Пс. 38: 6).

Вся эта сложная композиция с замысловатым рисунком, призывом «Познай самого себя», размещенным наверху, наподобие девиза, с многочисленными поясняющими и комментирующими друг друга надписями свидетельствует о том, что перед нами не карта, а именно эмблема.

Как и в эмблеме, на «шутовской карте» зрителю предлагается некая образная сеть, призванная уловить пульсирующий, переменчивый смысл, приглашая к диалогу и размышлению, задавая мысли направление движения, но вовсе не давая готовых ответов. В первую очередь эта карта 1590 г. звала к самопознанию и определению своего места в мире. Сам этот мир мыслился той эпохой в виде театральной сцены – достаточно вспомнить знаменитое шекспировское определение: “All the world’s a stage, // And all the men and women merely players” («Весь мир – театр. // В нем женщины, мужчины – все актеры». Пер. Т. А. Щепкиной-Куперник) из комедии *Как вам это понравится*. На самом деле, этот шекспировский образ – не столько оригинальная находка драматурга, сколько отсылка к общим представлениям эпохи.

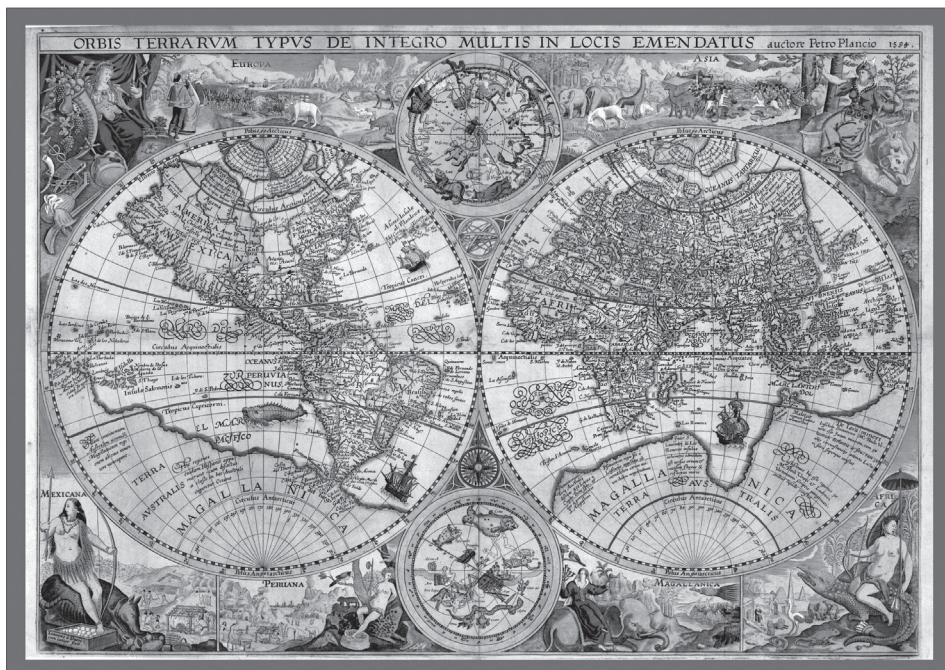
И успех «шутовской карты мира» не в последнюю очередь был связан с тем, что, активируя в сознании современников расхожее представление о мире как театре, она подкрепляла его авторитетом античности. Характерно, что именно эту карту упоминает Томас Бертон в *Анатомии меланхолии*, стремясь убедить читателей в том, что

весь мир безумен, охвачен меланхолией, впал в слабоумие, что он (как его не столь давно изобразил Эпиктоний Космополит на составленной им карте) подобен голове глупца (и составитель карты присовокупил еще к ней такую надпись: *Caput helleboro dignum* <Голова, нуждающаяся в чемерице>), голове душевнобольного, *cavea stultorum*, что это рай для недоумков или, как сказал Аполлоний, всеобщее узилище для простаков, обманщиков, льстецов и прочих, которое нуждается в переустройстве (Бертон 2005: 107. Пер. А. Г. Ингера).

Бертон, с его склонностью к интеллектуализму и отслеживанию переключек между сущностями, чья связь неочевидна – именно на этом и строится *Анатомия меланхолии*, увидел в «шутовской карте» эмблему, воплотившую в себе мир, каким он видится отрешенному интеллектуалу: мир как обитель бессмысленной суеты, “a tale // Told by an idiot, full of sound and fury, // Signifying nothing” («повесть, // Рассказанная дураком, где много // И шума и страстей, но смысла нет». – Шекспир. *Макбет*. Акт V, сцена 5. Пер. М. А. Лозинского).

И если «сердцевидная» карта Фине 1536 г. могла читаться как эмблема, оставаясь все же, в первую очередь, картой, то антверпенская «шутовская гравюра»

⁹ В сумме эти две надписи дают первую строку *Сатир* Персия, которую мы приводим здесь в переводе Ф. А. Петровского.

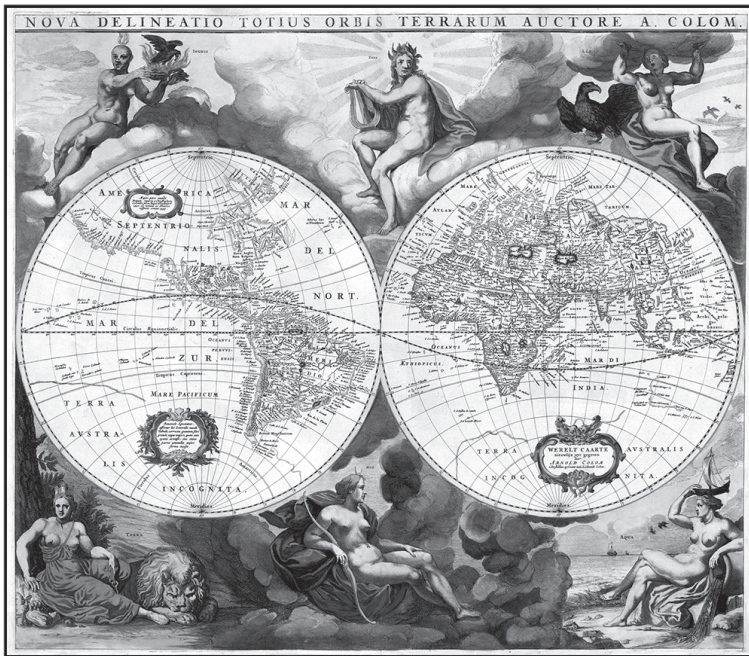


Ил. 8. Петер Планциус. *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendates*. 1594.

претендовала именно на создание эмблематического образа мира, погруженного в безумие. Отметим, что карты в ту эпоху сначала печатались отдельными листами, и лишь потом, когда у картографа или издателя накапливалось достаточное количество публикаций, они сводились в атлас: с тех же граверных досок делалась новая печать, но теперь на обе стороны листа наносились разные изображения, и листы сшивались под переплет. Что касается эмблем, то они изначально издавались книгой – начало тому положила *Emblematum liber* (*Книга эмблем*) Андреа Альчиато (Alciati 1531), напечатанная в 1531 г. в Аугсбурге и за два века выдержавшая не менее 130 переизданий по всей Европе (Klossowski 1997: 13), породив параллельно множество сборников эмблем, составленных другими авторами. И тогда в антверпенской «шутовской карте» можно и нужно увидеть эмблему, «извлеченную из-под переплета» и отправленную «в самостоятельное плавание».

«Шутовскую карту» 1590 г., стремящуюся, с одной стороны, эстетизировать географический объект, а с другой, концептуализировать его, можно, отчасти, рассматривать как предвестницу карт с декоративными бордюрами. Эти бордюры в определенной степени изъясняли и комментировали карту, трансформируя ее смысловой посыл.

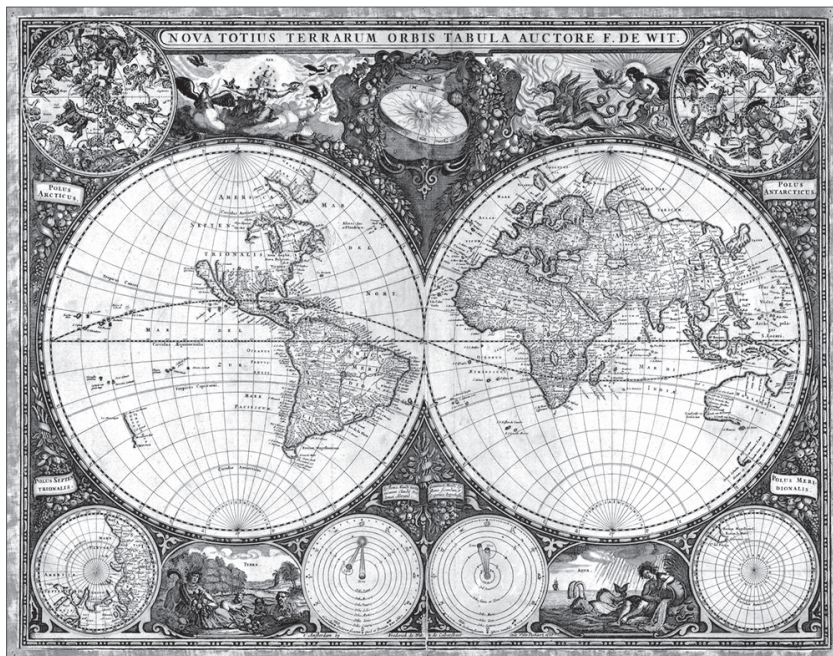
Декорированный аллегорическими фигурами бордюр на географических картах впервые появился в 1594 г., когда Петер Планциус напечатал в Амстердаме карту мира *Orbis terrarum typus de integro multis in locis emendates*, украшенную по полям



Ил. 9. Арнольд Колон. *Nova Delineatio Totius Terrarum*. Амстердам, 1655.

олицетворениями четырех известных тогда континентов, гравированными Теодором де Бри (ил. 8). Сами эти гравюры были изготовлены де Бри много ранее, совсем по другому поводу – они служили оформлением книги о жизни аборигенов Нового Света, изданной в 1585 г. Таким образом, перед нами пример действительно декоративного оформления карты, когда изображения на полях скорее обрамляют, чем комментируют центральный объект – *orbis terrarum*. Однако генетически такое решение было подготовлено предшествующей историей европейской картографии и визуальной культурой XVI в.

Чаще всего на бордюрах в виде аллегорических фигур изображались Первостихии – огонь, воздух, вода и земля, призванные подчеркнуть, что карта дает представление именно о физической географии Земли. Таково оформление карты *Nova Delineatio Totius Terrarum* (Новая Прорисовка Земли), выполненной Арнольдом Колоном и изданной в 1655 г. (ил. 9). По углам карты расположены женские антропоморфные олицетворения стихий: Огня (держит в протянутых руках гнездо с пылающим Фениксом), Воздуха (поддерживает над головой облако), Земли (сидит на дремлющем льве) и Воды (держит над головой парусник); все фигуры, за исключением олицетворения Матери-Земли, обнажены. Кроме того, по центру карты вверху изображены фигура Дня в образе Аполлона, соотносимого с Солнцем, и Ночи в образе Дианы, соотносимой с Луной.



Ил. 10. Фредерик де Вит. *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula*. Амстердам, 1660.

Карта *Nova Totius Terrarum Orbis Tabula* (Новая Карта Земли), изданная в 1660 г. Фредериком де Витом (ил. 10), оформлена гораздо более сложной композицией. Вверху в ее углах изображены две небесные карты: слева – Северное полушарие неба, а справа – Южное, которым внизу соответствуют две земных карты в полярной проекции. Рядом с этими малыми небесными сферами расположены символы стихий, представленные в виде божеств: Диана олицетворяет воздух, Аполлон – огонь, Персефона – Землю, а Амфитрита – воду. Вверху в картуше карты изображены Земля, оббегающая Солнце, и Зодиакальный круг. Внизу же представлены две карты Вселенной: по Птолемею и Копернику¹⁰.

Карта де Вита показывала не только положение той или иной точки на земной поверхности, но и определяла место Земли в мироздании как таковом, претендуя на то, чтобы быть большим, чем просто географическая карта – наброском космографии. В отличие от Колона с его картой полушарий 1655 г., де Вит на карте 1660 г. вписывает Землю в иерархию Вселенной, дает миру людей космические координаты.

¹⁰ Большинство ученых к середине XVII в. признали систему Коперника, но продолжали при этом пользоваться таблицами эфемерид, созданными на основе Птолемея, как более точными – за ними стояли многие века наблюдений. В частности, птолемея эфемериды использовались для морской навигации.



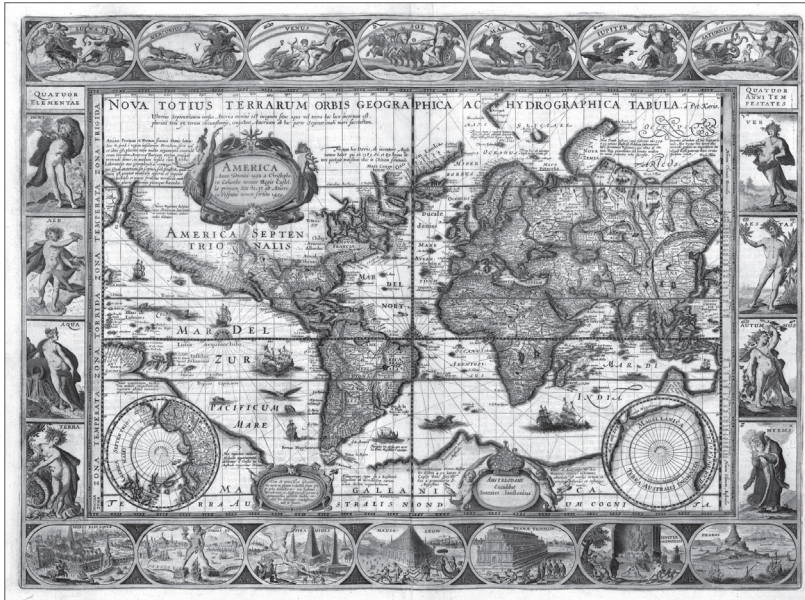
Ил. 11. Иоганн Бло. *Nova et Accuratissima Totius Terrarum Orbis Tabula*. Амстердам, 1662.

На карте Иоганна Бло *Nova et Accuratissima Totius Terrarum Orbis Tabula* (Новая и Наиточнейшая Карта Земли) 1662 г. (ил. 11) вверху изображены античные боги, олицетворяющие планеты: Юпитер, Венера, Аполлон, Меркурий, Марс и Сатурн. Аполлону-Солнцу отдано при этом центральное место, а боги изображены на просматривающихся сквозь дымку облаков планетарных окружностях. Внизу же представлены четыре антропоморфных олицетворения Времен года: Весна, Лето, Осень и Зима, восседающие на колесницах, влекомых, соответственно, волами, аистами, козами и совами.

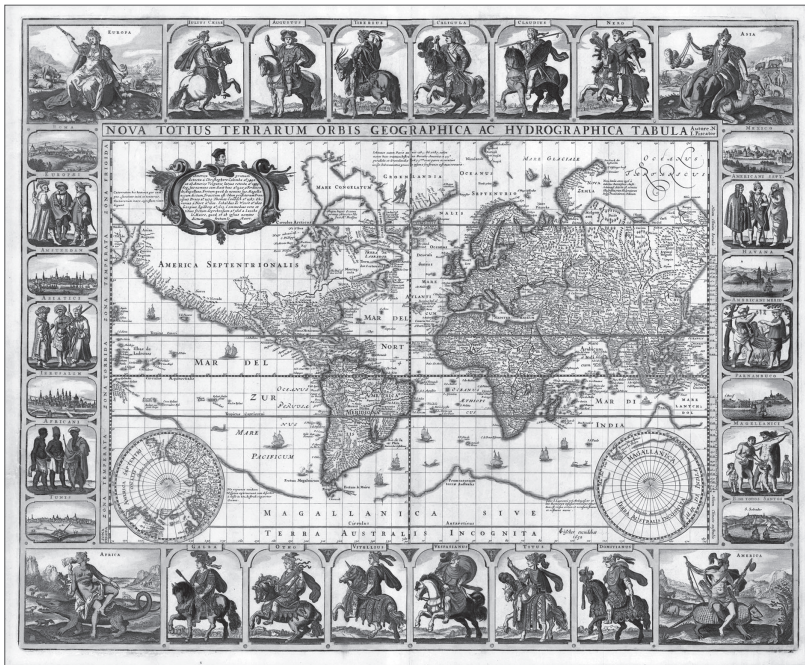
Карта де Бло вписывала Землю в планетарный круг мироздания и круговорот времен года.

Так постепенно оформление полей карты полушарий складывалось в определенную символическую систему, акцентируя те или иные аспекты географической локализации определенной точки земного пространства – с позиции земного наблюдателя или относительно всего мироздания как такового.

Весьма интересно в этом отношении сравнить две карты: *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica et Hydrographica Tabula* Питера ван ден Кера 1608 г. (ил. 12) и *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica Ac Hydrographica Tabula* Яна Вишера 1639 г. (ил. 13). Обе восходят к одной и той же карте полушарий Виллема Янсона Бло, а их декоративные бордюры весьма сходны по своему композиционному решению. С точки зрения картографии, эти карты вполне идентичны: вторая является лишь слегка уточненной версией первой. А вот с точки зрения их посылки, они отличаются, и весьма сильно.



Ил. 12. Питер ван ден Кер. *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica et Hydrographica Tabula*. 1608.



Ил. 13. Никола Виссер. *Nova Totius Terrarum Orbis Geographica et Hydrographica Tabula*. 1652.

Карта ван ден Кера 1608 г. украшена бордюром, где вверху идут семь овальных медальонов с изображениями планет – Луны, Меркурия, Солнца и т. д.; внизу в таких же медальонах представлены Семь чудес света, как бы поставленных в соответствие планетам: Сады Семирамиды, Колосс Родосский, Пирамиды и т. д. Слева в бордюре в прямоугольных рамках даны антропоморфные олицетворения Четырех стихий, а справа – Четырех времен года, причем в верхней части каждого рисунка представлено по три знака Зодиака, приходящихся на этот период: для Весны это Овен, Телец и Близнецы, для Лета – Рак, Лев и Дева и т. д.

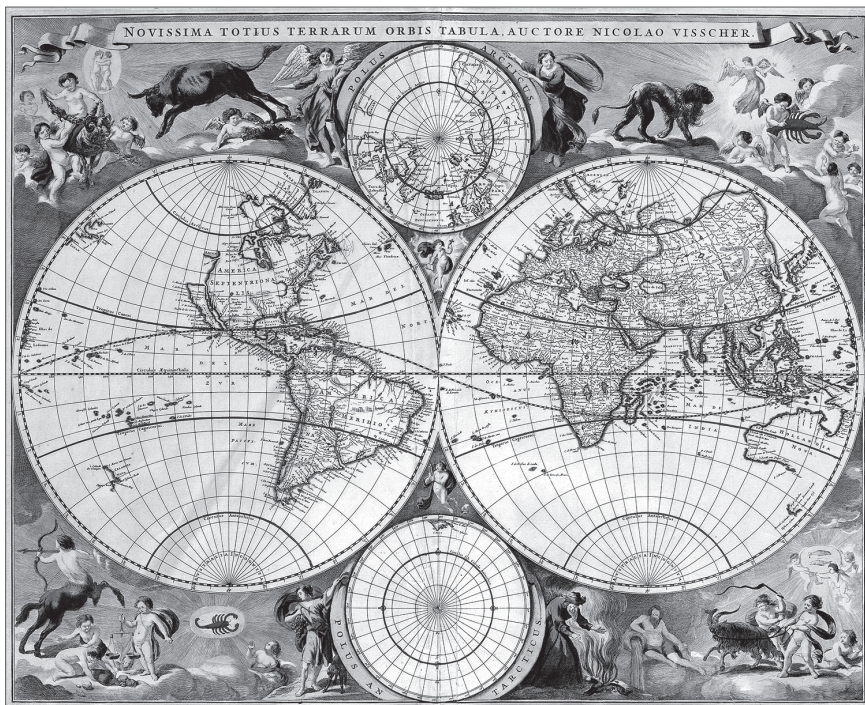
Земля здесь «вписана» в круговращение небес и времен года и представлена как арена проявления творческих способностей человека, благодаря которым были созданы Семь чудес. Заметим, что эти Чудеса – не некие реальные объекты, существующие в современной картографу реальности и локализованные где-то на пространствах земли здесь и сейчас, а историческая память о достижениях человеческого гения, своеобразные *exempla*.

У Вишера по углам бордюра «расставлены» олицетворения четырех континентов – Европы, Азии, Америки и Африки. Вверху в арочных рамках изображены императоры Цезарь, Август, Тиберий, Калигула, Клавдий и Нерон, а внизу – Гальба, Отон, Вителлий, Веспасиан, Тит и Домициан. По этой причине карту порой называют *Картой двенадцати Цезарей*. Слева по бордюру чередуются изображения городов – Рима, Амстердама, Иерусалима и Туниса, а также жителей Европы, Азии и Африки, одетых в характерные для каждого региона костюмы; справа же изображены Мехико, Гавана, Панамбуко и Тонос Сантос и жители Северной и Южной Америк и «Магеланики» – еще не открытого и не описанного, но прозреваемого Южного континента.

Тем образом, карта Вишера носит совершенно «земной» характер: она не описывает положение Земли в мироздании и развернута не ввысь, к планетарным сферам, а вглубь – вглубь веков, истории. Изображения императоров напоминают, что человеческая цивилизация, как она видится европейцам, есть наследница Римской империи. При этом обитаемый мир видится если не в качестве *Rex Romana*, то в качестве *Rex Imperia*.

Тем самым декоративные бордюры на картах ван ден Кера 1608 г. и Вишера 1639 г. нагружают изображения Земли весьма разной «дополнительной» семантикой и, в конечном итоге, весьма по-разному представляют зрителю наш мир.

Особый интерес представляет декор карты *Novissima Totius Terrarum Orbis Tabula* (Новейшая Карта Земли) Вишера, изданной в 1679 г. (ил. 14), на котором, среди прочего, представлены 12 знаков Зодиака в весьма необычной последовательности, нуждающейся в истолковании и комментарии. На карте изображены западная и южная гемисферы, сопровождаемые картой мира в полярной развертке: вверху по центру дано Северное полушарие, а внизу – Южное. По сторонам этих полярных проекций расположены аллегории времен года: Весна и Лето – вверху, Осень и Зима – внизу. Вверху, слева направо, даны знаки Зодиака, группами по три: Овен, Близнецы, Телец и Лев, Дева, Рак, а внизу: Стрелец, Весы, Скорпион и Водолей,



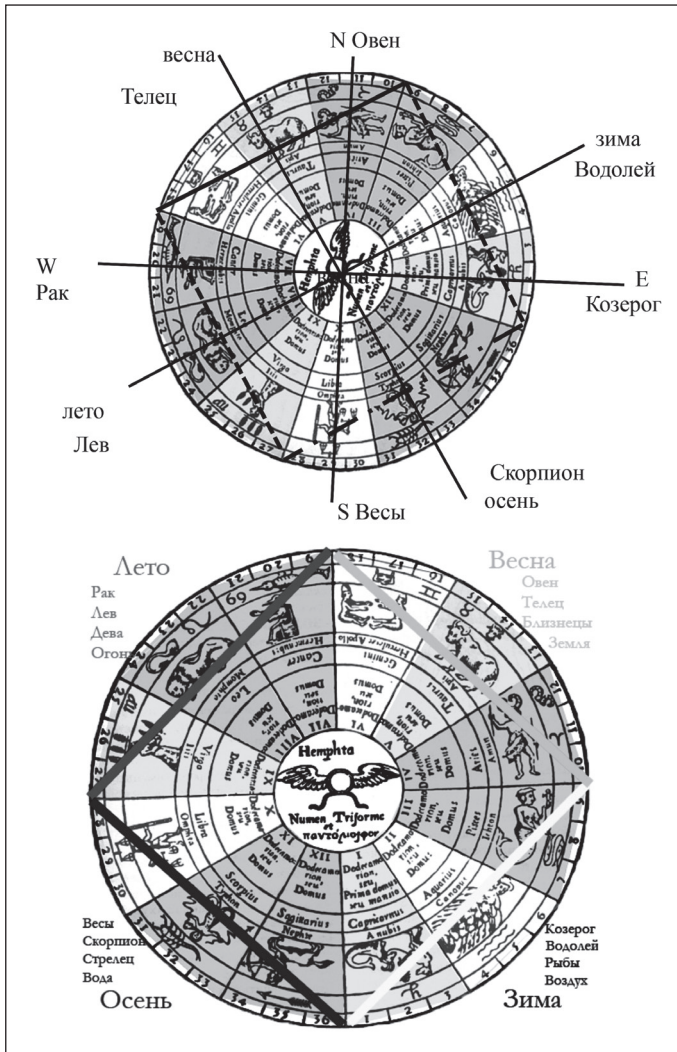
Ил. 14. Никола Вишер. *Novissima Totius Terrarum Orbis Tabula*. Амстердам, 1679.

Козерог, Рыбы. Реальная годовая последовательность зодиакальных знаков нарушена, а доминантами каждой из четырех «зодиакальных композиций» являются Телец, Лев, Скорпион и Водолей, размещенные ближе всего к вертикальной линии композиционной симметрии.

Объяснение такого «сдвинутого» порядка знаков заключается в том, что Телец, Лев, Скорпион и Водолей образуют так называемый «керубический крест», указывающий на максимум характерного проявления каждого из четырех времен года – весны (Телец), лета (Лев), осени (Скорпион) и зимы (Водолей).

Эти знаки акцентируют именно «земной» ход года, его переживание земледельцами – в отличие от знаков «кардинального креста», делящих астрономический год, указывая на точки весеннего и осеннего равноденствий – Овен и Весы, и точки зимнего и летнего солнцестояний – Рак и Козерог (ил. 15). Тем самым де Рем как бы подчеркивает: помня о том, что земля принадлежит небесному астрономическому порядку, он создавал свою карту для тех, кого интересуют, прежде всего, земные дела – это действительно, новейший подход к земной картографии, воистину *Novissima Totius Terrarum Orbis Tabula*.

Обратим внимание на то, что изображения земли на барочных «бордюрных картах» несколько иначе взаимодействуют с эстетическим оформлением, чем это



Ил. 15. Кардинальный и керубический кресты, с пояснениями, наложенные на диаграмму из труда Атанасия Кирхера *Oedipi Aegyptici* (*Египетский Эдип*), изданного в 1652 г. в Риме.

происходит на картах XVI в. Сердцевидные и фигурные карты 1530–1590-х гг., деформируя или трансформируя «географическую прорисовку», сводя ее к некой фигуре (сердцу, льву, королеве или Пегасу), тем самым усложняли контексты ее восприятия. Барочные же карты соплагают различные контексты, встраивая объект – изображение земной поверхности – в иерархические ряды: земной ландшафт и круг времен года, земной ландшафт и ход светил на небе, земной ландшафт и зодиакальный круг. Здесь сказывается типологическая разница двух эпох. Но и

в том, и в другом случаях карта вносит в наше восприятие земного ландшафта некие дополнительные, внеположные ландшафту, как он есть, смыслы. Таким образом, географический объект, представленный на двух картах, пусть даже идентичных по географической прорисовке, но имеющих разное декоративное оформление, оказывается не равен самому себе.

Художественное оформление карт XVI–XVII вв. было не просто данью эстетике, стремлением к красивости как таковой, а несло весьма серьезную информационную нагрузку, придавая объекту дополнительные измерения, акцентируя устремления картографа.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРТОН, Т., 2005. *Анатомия меланхолии*. Москва: Прогресс – Традиция.
- СОКОЛОВ, М. Н., 1999. *Мистерия соседства*. Москва: Прогресс – Традиция.
- ALCIATI, 1531. *Viri Clarissimi D. Andreae Alciati Iurisconsultiss. Mediol. Ad D. Chonradum Peutingerum Augustanum, Iurisconsultum Emblematum Liber*. <Augsburg: H. Steiner>.
- ALPERS, S., 1983. The Mapping Impulse in Dutch Art. In: ALPERS, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 119–168.
- ALPERS S., 1983a. On the Emblematic Interpretation of Dutch Art. In: ALPERS, S. *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago: University of Chicago Press, 229–233.
- CHAPPLE, A. S., 1993. Robert Burton's Geography of Melancholy. *Studies in English Literature, 1500–1900*. 1, 99–130.
- COSGROVE, D., 1985. Prospect, perspective and evolution of the landscape idea. *Transactions of the Institute of British Geographers, New Series, Vol. 10, No. 1*, 45–62.
- COSGROVE, D., 2005. Apollo's eye: A cultural geography of the Globe. *Hettner Lecture I. June 2005*. Режим доступа: <http://www.sscnet.ucla.edu/geog/downloads/418/45.pdf> [см. 20 12 2013].
- COSGROVE, D., 2007. Images of Renaissance Cosmography, 1450–1650. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 55–98.
- CRAMPTON, J. W., 2001. Maps as social constructions: power, communication and visualization. *Progress in Human Geography* # 25, part 2, 235–252.
- CUNINGHAM, W., 1559. *The cosmographical glasse, conteinyng the pleasant principles of cosmographie, geographie, hydrographie, or navigation...* Londini, in officina Joan Daij.
- DEE, J., 2010. Preface to Euclid. In: *The Works of John Dee. Modernisation of his mathematical masterpieces*. Newport, 123–198.
- DEE, J. 2010a. Monas Hieroglyphica. In: *The Works of John Dee. Modernisation of his mathematical masterpieces*. Newport, 51–122.
- FIORANI, F., 2005. *The Marvel of Maps: Art, Cartography, and Politics in Renaissance Italy*. New Haven: Yale University Press.
- FLUDD, R., 1617. *Utriusque cosmi metaphysica, physica atque technica historia*.
- FLUDD, R., 1619–1621. *De naturali, supernaturali, praeternaturali et contranaturali microcosmi historia*.
- HARLEY, J. B., 1988. Silence and secrecy: The hidden agenda of cartography in early modern Europe. *Imago Mundi*. Vol. 40, 57–76.

- HARLEY, J. B., 1989. Deconstructing the map. *Cartographica*. Vol. 26, No 2, 1–20.
- HARLEY, J. B., 1989a. Historical geography and the cartographic illusion. *Journal of Historical Geography*, 15, 1, 80–91.
- HARLEY, J. B., 1989b. Maps, knowledge, and power. In: COSGROVE, D., DANIELS, S., eds. *The iconography of Landscape. Essays on the symbolic representation, design and use of past environments*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- HERVA, V.-P., 2010. Maps and magic in Renaissance Europe. *Journal of Material Culture* # 15, 323–344.
- HOFFMAN, C., 2007. Publishing and the Map Trade in France, 1470–1670. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 1569–1588.
- KAGAN, R. L., SCHMIDT, B., 2007. Maps and the Early Modern State: Official Cartography. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 661–679.
- KLOSSOWSKI, S. L., 1997. *The Golden Game. Alchemical Engraving of the Seventeenth Century*. London: Thames and Hudson.
- MAGNANI, G., 1998. Abraham Ortelius and the hermetic meaning of the cordiform projection. *Imago Mundi: The International Journal for the History of Cartography*, 50, 1, 59–83
- MEURER, P., 2008. Europa Regina. 16th century maps of Europe in the form of a queen. *Belgian Journal of Geography*. 3–4: *Formatting Europe – Mapping a Continent*, 355–370.
- PICKLES, J., 2011. Texts, Hermeneutics and Propaganda Map. In: DODGE, M., KITCHIN, R., PERKINS, C., eds. *The Map Reader: Theories of Mapping Practice and Cartographic Representation*. Chichester: Wiley-Blackwell, 400–406.
- PRAZ, M., 1975. *Studies in Seventeenth Century Imagery*. Roma: Ed. di Storia e Letteratura.
- REES, R., 1976. John Constable and the Art of Geography. *Geographical Review*. Vol. 66, No 1, 59–72.
- REES, R., 1980. Historical Links between Cartography and Art. *Geographical Review*. Vol. 70, No. 1, 60–78.
- SCHÖNE, A., 1993. *Emblematic und Drama im Zeitalter des Barock*. München: Beck.
- SHARP, R. L., 1954. Donne's *Good-Morrow* and Cordiform Maps. *Modern Language Notes*, 7, 493–495.
- SNYDER J. P., 2007. Map Projections in the Renaissance. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part 2. Chicago, London: University of Chicago Press, 365–381.
- WALKER, J. M., 1986. The visual paradigm of *The Good-Morrow*: Donne's Cosmographical Glass. *Review of English studies*, 145, 61–65.
- WINTLE, M., 1999. Renaissance maps and the construction of the idea of Europe. *Journal of Historical Geography*, # 25, part 2, 137–165.
- WITHER, G., 1635. *A Collection of Emblemes, Ancient and Moderne*. London: Augustine Mathewes for John Grismond.
- WOODWARD, D., 1985. Reality, Symbolism, Time and Space in Medieval World Maps. *Annals of the Association of American Geographers* 75 (4), 510–521.
- WOODWARD, D., 2007. Cartography and the Renaissance: Continuity and Change. In: WOODWARD, D., ed. *The History of Cartography*. Vol. III: *Cartography in the European Renaissance*. Part I. Chicago; London: University of Chicago Press, 3–24.

Гетеротопия пейзажа: картографический импульс в творчестве Гоголя*

Инга Видугирите

Вильнюсский университет

Вильнюс, Литва

В данном случае пейзаж в творчестве Гоголя будет рассмотрен в парадигме интердисциплинарной трактовки пейзажа как культурного образа и способа репрезентировать, структурировать и символизировать окружающий мир (Daniels, Cosgrove 1988: 1). В таком понимании пейзажи разнятся по признаку материального воплощения – они могут быть написаны красками на полотне, описаны чернилами на бумаге, созданы из земли, камня, воды и растений на земной поверхности, но не по степени реальности: пейзажный парк не будет ни более, ни менее воображаемым, чем пейзаж в живописи или в поэзии, а для того, чтобы понять один вид пейзажа, понадобится познакомиться и с другими, принадлежащими данной эпохе и отражающими свойственные ей отношения человека с природой (там же).

Будучи культурным явлением, выделенным в природе с помощью разных границ – от садовой изгороди до рамы полотна, с одной стороны, и призванный отразить целое природы – с другой¹, пейзаж является гетеротопией, находящейся в отношениях отражения и противопоставления с другими местами окружающего мира. Как часть пространства с преобладающей природой пейзаж противостоит городу как месту, где доминируют строения, тем не менее, появление пейзажа в европейском искусстве связано с набирающим скорость развитием городской культуры и сопутствующим ей новым отношением к природе в Итальянском Возрождении; будучи творением человеческих рук, пейзаж как культурное явление противостоит дикой природе, однако именно из нее он вырастает и в ее лоне находит место. Такая

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского социального фонда, из средств Всеобщей дотации (проект VPI-3.1-ŠMM-07-K-01-067).

¹ Ср.: «воспринимаясь как замкнутая в себе художественная структура, он <пейзаж. – И. В.> кажется нам соотносенным не с частью объекта, а с некоторым универсальным объектом, становится м о д е л ь ю м и р а» (Лотман 1988: 255; разрядка автора).

система взаимо- / противопоставлений создает основу для интерпретации пейзажа как гетеротопии внутри природного или культурного пространства, которая дополнительно обоснована и связями пейзажа с одной из базовых гетеротопий европейской культуры – садом (Фуко 2006: 200).

Название и проблематика статьи отсылает к работе Светланы Альперс «Картографический импульс в голландском искусстве» (Alpers 1987), в которой анализу подвергается пересечение двух медиа – живописи и картографии в голландском искусстве XVII столетия, результатом которого стал оригинальный жанр голландского пейзажа. Близость живописи и картографии в эту эпоху отражена в эмблематической картине Яна Вермеера «Искусство живописи», которая воспроизводит сцену с художником и его моделью в роли музы истории Клио на фоне реальной карты Голландии того времени, занимающей всю заднюю стену комнаты. Согласно Альперс, в картине выражена мысль о том, что искусство живописи – это искусство *описания*: слово *descriptio* вписано художником в правой части верхней ленты, обрамляющей карту. Только голландцы применяли это понятие к живописи, заимствовав его у картографии (неслучайно оно появляется в картографическом изображении) – искусства и науки одновременно, предназначенной для воспроизведения и организации знаний о мире. Тот факт, что Вермеер для определения сути живописи привлекает карту, а на большинстве своих полотен, представляющих интерьер комнат, рисует настенные карты, воспроизводя *summa cartographica* того времени (там же: 57), говорит о том, что для людей XVII в. карта и ее способы воспроизведения сведений о земле, как и сами эти сведения, имели большой авторитет и являлись образцом для других типов репрезентации. Тем более это положение актуально для голландского пейзажа, появление и расцвет которого падает на этот же век и который сближается с картой не только своей тематикой (описанием земли) и функцией передачи определенного количества актуальной информации, но и особой перспективой, которая, в отличие от перспективы живописи Итальянского Возрождения, воспроизводящей вид через окно и его внутренние связи, заставляет взгляд наблюдателя перемещаться по поверхности изображения, как это происходит при чтении карт (там же: 59–60, 67–72). Эдвард Кейси, размышляя над проведенным Альперс анализом голландского пейзажа, делает еще более радикальный вывод: для возникновения пейзажа как самостоятельного жанра картография имела принципиальное значение, так как ее пример подсказал художникам идею самоценности пейзажа как жанра и, одновременно, раскрыл значимость описательности в живописи как таковой, вне соотношения изображения с повествованием какой бы то ни было истории (Casey 2002: 164).

Если в XVII в. интерес к картам и к географическому знанию, которое они передавали, был связан с открытием Нового Света и расширяющимися сетями торговли, то в конце XVIII – начале XIX вв. география и картография оказались в центре таких социальных процессов как образование национальных государств, расширение империй и борьба за колонии. Таким образом, как и двести лет назад, взрыв

человеческой активности в отношении пространства повлек за собой и возбужденное отношение к репрезентациям этого пространства в виде карт и пейзажей². К этому же времени относятся изменения в структуре географического знания, когда заново были определены его цели, предмет, объект и методы исследования (Tang 2008: 25–55). Под мощным влиянием философской антропологии Гердера и натурфилософии Шеллинга, а также под воздействием романтической поэзии и живописи, география в работах лучших своих представителей – Александра фон Гумбольдта и Карла Риттера – стала осмысляться как наука о связях между человеком и природой в их постоянном взаимодействии, в том числе, взаимодействии на уровне духовного бытия (Tang 2008: 98–124). В новой географии сочетались два, на первый взгляд, противоречивых стремления: с одной стороны, все в природе познать, измерить и соотнести, с другой – истолковать природные явления как письма и аллегории, через которые Бог обращается к человечеству.

В начале XIX в. романтический пейзаж в поэзии и живописи и географический пейзаж в сочинениях Александра Гумбольдта совпадали по своей функции дешифровки тайного языка природы, а философ, поэт и географ были разными ипостасями структурирующего и толкующего пейзаж субъекта (Tang 2008: 116–123). Если в XVII в. пейзаж выделился в самостоятельный жанр живописи (Clark 1976: 229), в XVIII – стал предметом поэзии, то в самом конце XVIII – начале XIX вв. эстетика живописного и поэтического пейзажа (представления о его структуре и смысле) была положена в основу географического метода³, а пейзаж (или «земельная индивидуальность» в словаре Риттера) стал основной единицей географического исследования, определив на последующие столетия направление географии как науки об отдельных регионах (пейзажах) Земли, с присущим им характером человеческой деятельности (Cosgrove 2008: 1–9; Tang 2008: 56–97). Географические «индивидуальности» Азии и Африки, с которых начинал Риттер многотомный труд всей своей жизни *Землеведение в отношении к природе и к истории человечества, или Всеобщая*

² Вплоть до середины XVIII в. карты охранялись как государственная военная тайна, поэтому повышенный интерес к ним в конце XVIII – начале XIX вв. связан и с этим обстоятельством (Tang 2008: 141). Интерес к пейзажам, ставшим одним из лидирующих жанров эпохи, Митчелл соотносит с европейским империализмом XIX в. (Mitchell 2002: 5), который обострил в это время и чувство отечества как национального государства.

³ Ориентация Гумбольдта на эстетику пейзажа настроения нашла отражение в его книге *О физиогномике растений* (Гумбольдт 1823: 23–38), а также была концептуализирована самим названием его труда *Картины природы* (1808). Эстетика пейзажа в трудах Риттера может быть прослежена на структурном уровне его географического мышления. Риттер понимал географию как своего рода аллегорический пейзаж, поскольку она стремится организовать натуральные феномены и явления человеческой культуры в единство, в котором может раскрыться цель Божественного дизайна земли. География должна трансформировать видимый хаос явлений в смысловые единицы – «земельные индивидуальности», которые есть не что иное, как пейзажи, структурированные волей наблюдателя, и вся совокупность которых составляет единую индивидуальность земли – ее глобальный пейзаж (Tang 2008: 93–95).

сравнительная география, или пейзажи Центральной и Южной Америки в трудах Гумбольдта обладали ярко выраженным характером гетеротопии как «другого места» в отношении к пейзажу Европы, с точки зрения которой новая география себя определяла. Поэтому неслучайно, что в XIX в. находили свои соответствия, с одной стороны, географическое деление, а с другой – имперско-колониальное. В связи с этим обстоятельством интересно отметить, что Фуко рассматривал колонии как гетеротопии на уровне организации земного пространства, как места иллюзий или компенсаций и иллюстрировал ими шестой принцип гетеротопий, согласно которому они функционируют в отношении всего остального мира (Фуко 2006: 203).

Два исторических момента сближения и взаимообмена между географией, картографией и искусством (живопись XVII в. и географический пейзаж XIX в.) составляют контекст для особого случая картографического импульса в творчестве Гоголя. Цель данной статьи – доказать обращение Гоголя к картографическим источникам в оформлении пространства в повести «Страшная месть», а также определить последствия картографического импульса как для гоголевского пейзажа, так и для гетеротопической сути пейзажа в целом.

Впервые и наиболее очевидно картографический импульс в пейзаже Гоголя проявился в повести «Страшная месть», вошедшей во вторую часть *Вечеров на хуторе близ Диканьки*. Как и в голландском искусстве, картографический импульс здесь опознается по нестабильной, скользящей и блуждающей точке зрения, охватывающей нереальные для обычного наблюдения масштабы пространства, а также – по количеству географической информации, включенной в произведение в сыром или в художественно переработанном виде. Замысел «Страшной мести», согласно комментаторам, возник еще во время работы Гоголя над первой книжкой *Вечеров* (Рогов 2003: 792), а основная работа шла весной – летом 1831 г. (там же: 606). До «Страшной мести» были созданы все повести первой части *Вечеров на хуторе близ Диканьки*, среди которых – «Сорочинская ярмарка», «Майская ночь», а также вошедшая во вторую часть книги повесть «Ночь перед Рождеством» (там же: 602–608), обладающие развернутыми пейзажными описаниями. Однако тот тип пейзажа, который появляется в «Страшной мести» под влиянием картографического образа мира, ни в одной из них не обнаруживается. Это обстоятельство позволяет предположить, что изменения в пейзаже *Вечеров* произошли под влиянием географических или картографических источников.

В конце 1830 г., в связи с планами получения места учителя истории и географии в Патриотическом институте, Гоголь готовил статью «Несколько мыслей о преподавании географии детям», которую напечатал в первом номере *Литературной газеты* за 1831 г. Впоследствии статья была переработана и под названием «Мысли о географии» включена в *Арабески* (1835). Источники и обстоятельства появления статьи исчерпывающе описаны (Киселев 1996, Дерюгина 2009: 796–816, Денисов 2009: 446–453), однако комментарий осуществлен уже с дистанции *Арабесок* и *Миргорода*, то есть Гоголя 1833–1834 гг., что в определенной степени затемняет

момент первоначального замысла и его осуществления в связи с работой писателя над *Вечерами*. Статья была написана в последние месяцы 1830 г. – значит, в слишком короткий срок для того, чтобы овладеть тем количеством текстов, которые приводятся комментаторами в качестве источников, и до периода бурного увлечения Гоголя историей, из которого, как считается, развились его географические интересы (Дерюгина 2009: 796)⁴. Поэтому можно предположить, что при изложении своих мыслей о преподавании географии Гоголь должен был руководствоваться каким-то одним концептуальным источником, который не только охватывал разные аспекты географии, но и приводил их в единую систему знания. Таким источником для него оказались *Карты Европы с объяснениями* Риттера, которые были переведены и опубликованы М. П. Погодиным в 1828 г. и с которыми Гоголь познакомился по публикациям отдельных частей в периодике еще в школе (там же: 809). Другим источником географических идей Гоголя в этот период были научные и философские публикации в *Московском Вестнике* и в *Московском Телеграфе*, издатели которых – тот же самый Погодин и Н. А. Полевой – были большими почитателями Риттера (Барсуков 1889: 140–142)⁵. Для данной статьи существенно, что работа Гоголя над географической статьей вклинилась в творческий процесс создания *Вечеров*, и что это отклонение писателя в сторону географии не прошло бесследно. Как будет показано, основной генератор статьи – *Карты Европы с объяснениями* Карла Риттера – был источником и визуальным прообразом художественного пространства в «Страшной мести». Одновременно *Карты Европы* подсказали Гоголю важную, а для того времени и довольно новаторскую, идею о том, что карта должна быть основным средством в знакомстве с физическим пространством Земли. Именно к карте должны привязываться все географические сведения⁶:

Воспитанник не должен иметь вовсе у себя книги. Она, какая бы ни была, будет сжимать его и умерщвлять воображение: перед ним должна быть одна только карта. <...> Чтобы воспитанник <...> глядел на место в своей карте, и чтобы эта маленькая точка как бы раздвигалась перед ним и вместила бы в себе все те картины, которые он видит в речах преподавателя. <...> они останутся в памяти его вечно: и, взглянувши на скелетный очерк земли, он его вмиг наполнит красками (Гоголь 1952: 100).

⁴ Скорее всего, географические и исторические интересы Гоголя оформлялись параллельно, имея своим источником тот общий идеологический фон, который создавался под воздействием *Идей к философии истории человечества* Гердера и воспроизводился в научных и философских публикациях *Московского Вестника* и *Московского Телеграфа*. С идеями Гердера Гоголь мог познакомиться и через Жуковского, который на первых порах участвовал в устроении педагогической карьеры Гоголя (Киселев 1996: 24; Виноградов 2001: 12–13; Манн 2004: 194; Дерюгина 2009: 796).

⁵ Здесь нет возможности показать, как превосходно Гоголь сумел использовать то весьма ограниченное количество источников для создания цельной концепции географической науки. Путешествиям писателя по интеллектуальной карте того времени посвящена отдельная глава моей монографии, выходящей в 2015 г.

⁶ Эта мысль подробно объяснена во втором варианте «Мыслей о географии» Гоголя, однако в латентном виде она была намечена и в первом.



Гедрюс Йонайтис. Барельефное изображение Европы из *Шести Карт Европы* Карла Риттера (1806).

Уже после публикации статьи, возвращаясь к *Вечерам*, Гоголь пишет (или продолжает писать) «Страшную месть», в которую переносит тот же самый обращенный на карту взгляд и воспроизводит космический «вид» Карпатских гор: «громадою стали *в виде подковы* между галицким и венгерским народом» (Гоголь 1940: 271. Курсив мой. – *И. В.*). Определить форму и расположение горного массива в начале XIX в. можно было только с помощью рельефной карты (это одна из *Карт Европы* Риттера, которую Гоголь в статье упоминает).

Чтение карты подразумевает движение взгляда по траектории, соответствующей очертаниям картографического образа. Такой взгляд описан Гоголем в «Мыслях о географии»:

Начертив вид части света, воспитанник указывает все высочайшие и низменные места на ней, рассказывает, как разветвляются по ней горы и протягивают свои длинные, безобразные цепи (Гоголь 1952: 101).

С такой же перспективы ведется и рассказ о Карпатах в начале XII главы «Страшной мести»:

Далеко от Украинского края, проехавши Польшу, минуя и многолюдный город Лемберг, идут рядами высоковерхие горы. Гора за горою, будто каменными цепями, перекидывают они вправо и влево землю и обковывают ее каменною толщей, чтобы не прососало шумное и буйное море. Идут каменные цепи в Валахию и в Седмиградскую область и громадою стали в виде подковы между галичским и венгерским народом. Нет таких гор в нашей стороне. Глаз не смеет оглянуть их; а на вершину иных не заходила и нога человека. Чуден и вид их: не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе? Не оборвались ли с неба тяжелые тучи и загромодили собою землю? ибо и на них такой же серый цвет, а белая верхушка блестит и искрится при солнце. <...> Раздольны и велики есть между горами озера. Как стекло, недвижимы они и, как зеркало, отдают в себе голые вершины гор и зеленые их подошвы (Гоголь 1940: 271–272).

В данном описании выделяются две повествовательные стратегии. С одной стороны, воспроизводится процесс наблюдения (я полагаю, наблюдения карты, которому соответствует описание «идущих гор»). С другой стороны, дается географический комментарий к явлениям, которые встречаются на пути взгляда. Подобная структура у Гоголя восходит к описанию Карпатских гор в *Картах Европы* Риттера:

Карпатские горы простираются с своими высокими гранитными утесами по возвышенному основанию, от 1000 до 1200 ф. над морем, на запад в непрерывной цепи до Буковины, а на юг своими продолжениями чрез *Седмиградскую область и Валахию* по Дунаю до Гема. К высочайшим принадлежит так называемые пограничные Альпы Татра, с Ломницер-шпицер (8100 ф.), и высокий Криван (7818 ф.): они *голь, имеют большие озера* и водохранилища (Wasserbehalter), большую часть года покрыты снегом, который перезимовывает только в ложбинах (Риттер 1828: 7–8. Курсив мой. – И. В.).

Выделенные курсивом словесные совпадения с гоголевским описанием Карпат могут служить опорой для установления совпадений уже на уровне структуры описания: упоминание Седмиградской области и Валахии относится к пути картографического взгляда, образы озер и голых вершин – к географическому комментарию. Последовательность описания одна и та же – от характеристики фигуры горной цепи к стабильному образу озер. В обоих случаях путь взгляда определяет очертания картографического ландшафта, который наполняется информацией и становится географическим (в случае Риттера) и художественным (в случае Гоголя) образом Карпат.

Рассмотрение художественно-стилистических особенностей описания горного пейзажа Карпат в повести Гоголя не входят в цели этой статьи, однако важно отметить, что они не вступают в противоречие с географической основой пейзажа и часто опираются на детали географического характера. Большинство последних почерпнуты из *Карт Европы* Риттера – конкретно, из главы «Объяснение карты, изображающей главные горные хребты в Европе, их связи и мысы» (Риттер 1828: 1–14). Представляю совпадения в том порядке, в каком они выходят на поверхность гоголевского пейзажа.

Уже первое предложение из *Карт* Риттера, излагающее теорию образования земли, нашло отражение в пейзаже Гоголя. Риттер пишет:

Главные горы с своими отраслями и ветвями во время переворотов древнего мира противостояли напору моря и сообщили странам их форму. Все выдающиеся клины (*hervorspringende Spitzen*) и мысы суть развалины гор, которые борются еще с волнами (Риттер 1828: 1).

Ср. в пейзаже Карпат Гоголя: «перекидывают они вправо и влево землю и обковыывают ее каменной толщей, чтобы не прососало шумное и буйное море» (Гоголь 1940: 271). Географическая научная аллюзия для тех, кто ее улавливает, только усиливает впечатление мифологичности описанных Гоголем процессов образования земной тверди. Подобный художественный эффект можно объяснить тождеством функционирования науки и мифологии: им обоим свойственно объяснять происхождение явлений мира.

Эмоционально окрашенное описание чуждости горного пространства в повести («глаз не смеет оглянуть их; а на вершину иных не заходила и нога человека») отсылает к карте Риттера, «изображающей высоту гор Европейских без отношения к основной линии...», а вместе с тем – и к статье Гоголя, в которой последовательность изучения учениками гор воспроизводит последовательность карт с объяснениями Риттера. В статье Гоголь писал:

Так как горы сообщили форму всей земле, то познание их должно составить, так сказать, начало всей Географии. Показав разветвление их по лицу земли, преподаватель показывает вид их, форму, состав, образование и наконец характер и отличие каждой цепи, высочайшие точки, примечательные явления на них, и *высоту, до которой подымался человек* (Гоголь 1831. Курсив мой. – *И. В.*).

Таким образом, отчужденный, «внечеловечный» (Анненкова 1989: 74) характер пейзажа в «Страшной мести» восходит к географическому дискурсу, имевшему в то время сильный привкус приключенческой романтики. В объяснениях к карте, относящейся к высоте гор, Риттер приводил пример Гумбольдта, поднимавшегося на самую высокую гору мира (как тогда думали) Чимборассо в Кордильерах и испытывавшего при этом физические расстройства: «Здесь почувствовал он тошноту, и кровь пошла из носа и губ» (Риттер 1828: 24). Тем не менее, финал главы у Риттера оптимистический:

Но человек, неутомимо испытующий, поднимался еще выше гор – в воздух, и распространил царство деятельности и с этой стороны. Отважный дух прорывается чрез границы, коими материя приковала его к земле (там же).

Скорее всего, эпизод с Гумбольдтом побудил Гоголя в первом варианте своей географической статьи высказать мысль о том, что учеников надо знакомить с историей географии, «чтобы воспитанник видел, какие величайшие усилия, какие невероятные, благородные подвиги были производимы для того, чтобы доставить ему верные сведения о земле нашей» (Гоголь 1831), а в пейзаже «Страшной мести» сочетать мифологический и географический аспекты «горного дискурса».

Метафорический ряд, который выстраивает Гоголь для описания «чуждого вида» гор в горном пейзаже «Страшной мести», также находит свое соответствие в *Картах* Риттера. У Гоголя: «не задорное ли море выбежало в бурю из широких берегов, вскинуло вихрем безобразные волны, и они, окаменев, остались недвижимы в воздухе», «белая верхушка блестит и искрится при солнце». У Риттера аналогия гор с морем отнесена к Шведо-норвежским горам или Северным Альпам: «Голая их поверхность сияет блестящею синевою; сей цвет, равно как и многие снежные бугры (*Schneeflecken*) и неправильные маковки (*Spritzen*), сообщает им вид морских волн, которые поднялись бурей и внезапно замерзли» (Риттер 1828: 9).

Восходящая к Риттеру географическая образность в пейзаже Карпатских гор, как и фрагменты статьи, посвященные изучению рельефа, говорят в пользу того факта, что Гоголь воспринял картографию и сопутствующее ей описание как естественную составляющую литературного дискурса, вбирающего в себя и в себе образно перерабатывающего научную информацию. О подобном переплетении географической и художественной мысли свидетельствует еще одно текстуальное совпадение в статье Гоголя и в повести «Страшная месь», уже отмеченное исследователями (Дерюгина 2009: 807⁷). Для определения несоответствия между увлекательной областью географии и устаревшим ее преподаванием писатель использовал в статье образ, отсылающий к финалу «Страшной мести» – грызущие кости мертвецы. В статье Гоголя говорится:

И не больно ли, если показывают им вместо всего этого, какой-то *безжизненный, сухой скелет*, холодно говоря: «Вот земля, на которой живем мы, вот тот прекрасный мир, подаренный нам Непостижимым его Зодчим!» – Этого мало: его совершенно скрывают от них и дают вместо того *грызть политическое тело*, превышающее мир их понятий и несвязное даже для ума, обладающего высшими идеями (Гоголь 1831. Курсив мой. – И. В.).

Под «безжизненным, сухим скелетом» Гоголь подразумевает физическую карту (скорее всего, это та же карта рельефа Европы из собрания Риттера, которую он в дальнейшем подвергает критике), схематически отражающую поверхность земли. В «Мыслях о географии» этот «скелет» противопоставлен разнообразным видам природы, с описания которых статья начинается и которые должны обосновать положение о том, что область географии «велика и поразительна». Сам образ земли как скелета, «скелетного очерка земли», который встречается в статье два раза, может восходить к *Картам Европы* Риттера, где о горах, в частности, говорилось: «Везде отделяются от них отрасли, как ребра в остове» (Риттер 1828: 5). Впрочем, и Риттер здесь не был изобретателем метонимического сближения, а только повторил

⁷ В комментариях появление данной образности ошибочно связано с поздней редакцией статьи, по времени совпавшей с работой Гоголя над вторым изданием *Вечеров*, в то время как выражение «грызть политическое тело» есть и в первой редакции статьи, что позволяет предположить первичность образа в статье и дальнейшее его перенесение в текст «Страшной мести» или возможность более ранней датировки начала работы над повестью, относя ее к концу 1830 г.

Гердера: «Земля направляет свои оконечности и члены по направлению хребта горного; посему мы в праве назвать ее многообразною массой, которая в многообразных слоях, примкнутых к своему скелету, образовалась и в последствии стала обитаемою» (Гердер 1827: 49). Выражение Гоголя «грызть политическое тело», таким образом, относится к теме картографических образов и картографических практик и является первичным в отношении «мертвецов грызущих мертвеца» (Гоголь I: 278). Интересно, что параллельно возникающая аналогично оформленная образность в «Страшной мести» появляется также в контексте «горного дискурса». Здесь Карпатские горы мифологизированы, однако в их описании появляются и географические значения:

Слышится часто по Карпату свист, как будто тысяча мельниц шумит колесами на воде. То, в безвыходной пропасти, которой не видал еще ни один человек, страшщийся проходить мимо, мертвецы грызут мертвеца. Нередко бывало по всему миру, что земля тряслась от одного конца до другого; то оттого делается, толкуют грамотные люди, что есть где-то, близ моря, гора, из которой выхватывается пламя и текут горящие реки. Но старики, которые живут и в Венгрии, и в Галичской земле, лучше знают это и говорят: что то хочет подняться выросший в земле великий, великий мертвец и трясет землю (Гоголь 1940: 278).

Если «грамотные люди» предполагают извержение вулкана у моря и землетрясение, которые объясняют подвижность земли, то старики, возможно, также толкуют о геологическом явлении, описанном в *Картах Европы* Риттера:

Восточнейшие продолжения Карпатских гор простираются гранитными плоскостями до Черного моря, не составляя собственных гор. <...> По мнению Палласа горы сии должны быть вершиною какого нибудь погрязшего гранитного хребта (Риттер 1828: 8).

В контексте статьи Гоголя, где обыгрывается метафорика скелета земли, географические аллюзии «Страшной мести» кажутся обоснованными: «великий, великий мертвец» – это и есть тот когда-то «погрязший гранитный хребет», который «старики» персонифицируют в сказочном образе, создавая целостную мифологическую картину⁸. В этом случае процесс художественной переработки Гоголем сведений, почерпнутых из географического источника, лежит «на поверхности» текста.

Таким образом, пейзаж Гоголя, открывающий XII главу «Страшной мести», соответствует тому типу пейзажа, который был создан голландцами в XVII в. под влиянием картографического импульса. Описание пейзажа начинается с обозрения всего горного массива Карпат с «нечеловеческой» картографической перспективы, а потом этот картографический ландшафт насыщается информацией⁹, почерпнутой

⁸ Данная географическая трактовка, естественно, не отменяет совпадений образного строя повести с целым кругом романтической и не романтической литературы (Дмитрисева 2003: 796–797).

⁹ В целях краткости я пропустила в пейзаже Гоголя фрагмент с характеристикой венгров, представляющий собой художественно оформленный этнографический отрывок. Этнография в XIX в. составляла часть географического дискурса и во многом способствовала реорганизации географии как науки (Tang 2008: 31–33).

из авторитетного для того времени географического источника. Картографическая перспектива создала условия для «блуждающего» взгляда повествователя, не позволяя фиксировать его позиции в одной точке. Подобную необычность гоголевской перспективы отмечал Андрей Белый, который пронизательно противопоставил ее перспективе итальянской живописи и сблизил с перспективой японского пейзажа¹⁰: «Ландшафт выглядит не имеющим перспективы, “снуется перед глазами” (СЯ), отчего предмет приближен, преувеличен и вычерчен независимо от расстояния» (Белый 1934: 130).

Картографический импульс причастен и к такому «странному явлению стиля» Гоголя, как насыщенность пейзажа глаголами движения, придающими ему антропоморфную подвижность (Лотман 1988: 263–264). Ю. М. Лотман объясняет это явление «передвигающимся наблюдателем» (там же: 264)¹¹. Однако такой наблюдатель (или взгляд) характерен и для *Карт Европы* Риттера, где горы обычно выступают в качестве субъекта: «Альпы <...> ставят грань Адриатическому морю» (Риттер 1828: 2), одно из ответвлений цепи «спускается в море», «погружается в Средиземное море», горы «поднимаются» (там же: 5), цепь «упирается» (там же: 6), «Севернейшая из сих цепей отправляет многочисленные свои воды в Рейн» (там же: 4). Горы «простираются» и «идут» – эти глаголы движения составляют признак географического повествования, который Гоголь на наших глазах превращает в художественный¹².

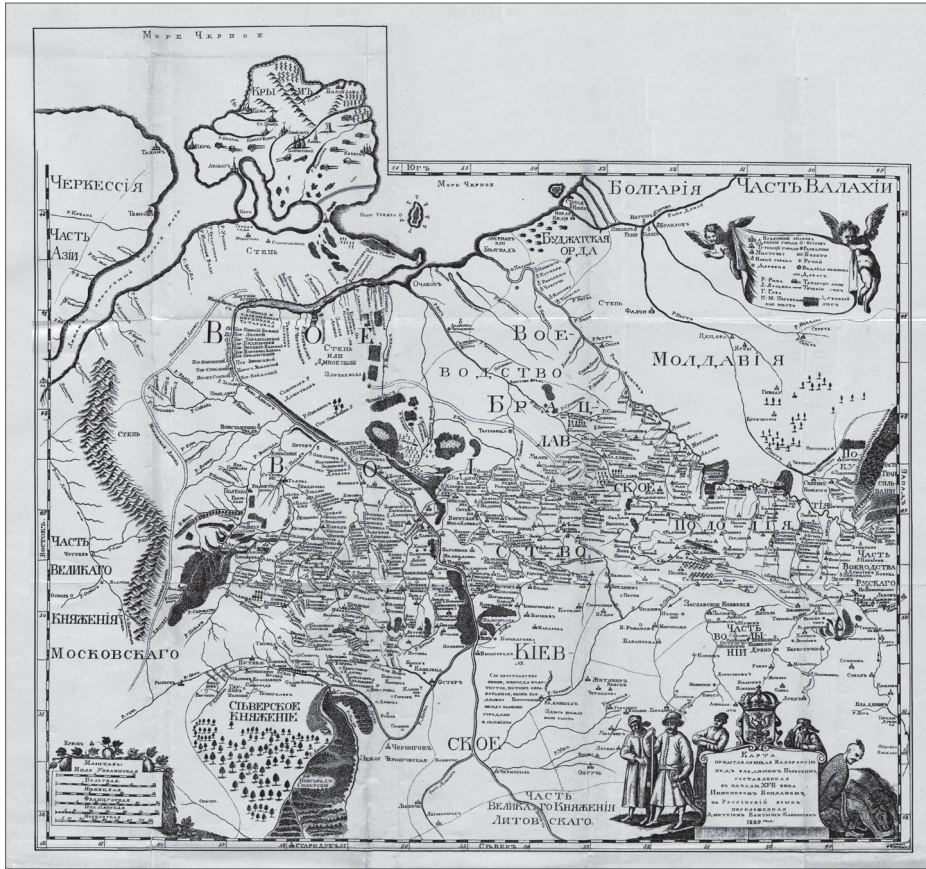
Картографический импульс в оформлении пространства в «Страшной мести» ощущается как последовательная стратегия Гоголя. Наряду с рельефной картой Риттера, писатель обращается и к «Карте, представляющей Малороссию под владением Польским, составленной в начале XVII века инженером Бопланом, на Российский язык переложенной Дмитрием Бантыш-Каменским 1829 года».

Гийом ле Вассер де Боплан был на службе у польского короля Владислава IV, по поручению которого составил подробную карту Украины; впоследствии появился и его труд *Описание Украины*. Карта Боплана была приложена к *Истории Малороссии* Д. Бантыш-Каменского, явившейся одним из исторических источников *Вечеров* (Дмитриева 2003: 627). Карта имеет южную ориентацию, что «переворачивает» обычный для современного взгляда картографический образ: Киев на карте помещен внизу листа, а Черное море и Крым – наверху. Карта представляет всю Украину и вне ее отношения к России. Исторический ее аспект – «Малороссия

¹⁰ Попутно отмечу близость восточного пейзажа картографии (Casey 2004: 194–212).

¹¹ Явление, отмеченное и у Андрея Белого: «Если ты недвижно сидишь перед мольбертом – одна перспектива; если бегаешь и голова твоя поворачивается – вбок, наискось, вверх – перспектива иная» (Белый 1934: 128).

¹² Как характерный пример такого превращения можно привести тот же пассаж с «идушими» горами, которые «стали в виде подковы». Если конструкция с глаголом «идут» еще воспринимается как обычное выражение, то глагол «стали» отменяет эту привычность (горы шли и остановились) и придает образу антропоморфные черты.



«Карта, представляющая Малороссию под владением Польским, составленная в начале XVII века инженером Бопланом».
Из *Истории Малороссии* Д. Бантыш-Каменского, 1903.

под владением Польским» – совпадает с предполагаемым историческим временем «Страшной мести» (Дмитриева 2003: 802–803). Большая вероятность, что на основе этой карты описано знаменитое географическое «чудо»:

вдруг стало видимо далеко во все концы света. Вдали засинел Лиман, за Лиманом разливалось Черное море. Бывалые люди узнали и Крым, горою подымавшийся из моря, и болотный Сиваш. По левую руку видна была земля Галичская (Гоголь 1940: 275).

На карте Боплана Киев приближен к наблюдателю, а разворачивающийся ввысь картографический пейзаж открывает обширную перспективу Днепра и Черного моря. Здесь обозначены абсолютно все географические объекты, упомянутые Гоголем в описании «чуда», а также – все пункты, с помощью которых писатель представляет роковое блуждание коздуна по пространству Украины в финале повести.

Вовлеченность авторского взгляда в работу с картой отражает мысленный жест героя повести: «Его жгло, пекло, ему хотелось бы весь свет вытоптать конем своим, *взять всю землю от Киева до Галича с людьми, со всем и затопить ее в Черном море*» (там же: 277. Курсив мой. – И. В.). Картографическая перспектива обнаруживается и в знаменитом описании Днепра: «вольно и плавно мчит сквозь леса и горы полные воды свои», «будто голубая зеркальная дорога, без меры в ширину, без конца в длину, реет и вьется по зеленому миру», «Нет ничего в мире, что бы могло прикрыть Днепр» (там же: 268–269). Сам масштаб описываемой реки восходит к впечатлению о ней на карте Боплана, где Днепр изображен как *axis mundi* Украины. Е. И. Анненкова отмечала, что «гоголевский взгляд в этой повести – в немалой степени взгляд с точки зрения вечности, длящихся бесконечных веков. Природа здесь – вечная природа земли» (Анненкова 1989: 73–74). Думается, что подобное впечатление о пространстве в «Страшной мести» возникает в силу той дистанции, которая устанавливается между субъектом и объектом описания, и эта дистанция, как и сам взгляд, совпадают с взглядом картографа, а может быть, и со взглядом Создателя, как полагал известный Гоголю Вакенродер¹³.

Указанные случаи обращения Гоголя к картографическим источникам¹⁴ в создании горного пейзажа, а также воспроизведение пространства Украины в ее полном картографическом объеме в «Страшной мести» свидетельствуют о взаимодействии между литературой и географией на уровне репрезентации пространства¹⁵. Географический пейзаж в творчестве Гоголя перерабатывается в художественный, однако сохраняет за собой и функции географического: он предназначен для описания земли, которая не просто становится фоном исторического повествования, но сама порождает это повествование и его мотивирует; сюжет разворачивается от противопоставления реки и гор, от включения в пространство повествования Карпат, на которых печать нечеловеческих событий времен творения и за которыми обитают чужие племена. В дальнейшем, в *Арабесках*, Гоголь сформулирует свои идеи о значении географии более определенно: в исторических статьях пейзаж будет выступать в

¹³ Ср. у Вакенродера: «Господь, верно, созерцает всю природу или все мироздание так же, как мы творение искусства» (Вакенродер 1977: 69).

¹⁴ Отмеченные мной совпадения между текстом объяснений к картам Риттера и текстом «Страшной мести» служат доказательством того факта, что Гоголь был знаком с *Картами Европы*. В определении картографического импульса я руководствуюсь, в первую очередь, той картографической перспективой, с которой пейзажи в этой повести представлены.

¹⁵ Ср. гениальное определение основной черты стиля Гоголя у Абрама Терца – «география прозы» (Абрам Терц 1992: 195). Тем не менее, обращение Гоголя к географии не было исключительно его прерогативой. Прямую отсылку к трудам Гумбольдта можно обнаружить в прозе В. А. Жуковского (Видугирите 2009: 11–12). Взаимотворчество с географией можно наблюдать в текстах немецких романтиков – Л. Тика, Новалиса, Шеллинга, и в живописи Каспара Давида Фридриха (Tang 2008). Ученик последнего, живописец-любитель и врач Карус, обосновывал значение географии для искусства в *Девяти письмах о пейзажной живописи* (Видугирите 2009: 18–19).

качестве характеристики народа и основного фактора его истории¹⁶. В «Страшной мести» – повести с наиболее явно выраженным историческим контекстом во всех *Вечерах* – он делает первую попытку исторического повествования в духе Гердера: природа определяет не страсти и темперамент человека, как это представлялось сторонникам климатической теории, она определяет кругозор народа, его чувство высокого и прекрасного, создает его дух. Данная мысль для 30-х годов XIX столетия не была новой, по крайней мере, для западноевропейских историков (Виноградов 2001: 438; Дерюгина 2009: 576). Однако Гоголь перенес ее в область литературы: исторический панорамный пейзаж Украины в «Страшной мести» был создан на вполне научной для того времени основе. Поворот к необычным источникам в этой повести особо ощутим при сравнении ее пейзажа с пейзажами «Сорочинской ярмарки» или «Майской ночи», сохраняющих связь с жанром сентиментальных путешествий (Дмитриева 2003: 593, 703). В «Страшной мести» увеличена дистанция наблюдения, которая меняется в зависимости от лежащих в основе образа карт. Карта рельефа Европы Риттера, обосновавшая описание Карпат, отстраняет наблюдателя от исторической реальности, от «политического тела» Европы и предлагает взгляд *sub specie aeternitatis*. Карта Боплана, наоборот, представляет взгляду исторически и географически конкретный образ Украины. При соотнесении этих двух ракурсов (карт) Украина предстает как приближенный к взгляду наблюдателя участок общего рельефа Европы, один из ее пейзажей в тотальном пейзаже мира, как это представлялось Гердеру и географам начала XIX в. Географический пейзаж Европы был тем большим фоном, на котором в начале 1830-х гг. вычленилась для Гоголя гетеротопия Малороссии.

ЛИТЕРАТУРА

- АННЕНКОВА, Е. И., 1989. *Гоголь и декабристы*. Москва: Изд-во «Прометей».
- БАРСУКОВ, Н. П., 1889. *Жизнь и труды М. П. Погодина*. Кн. 2, Санкт-Петербург: Погодин и Стасюлевич.
- БЕЛЫЙ, А., 1934. *Мастерство Гоголя*. Москва, Ленинград: ОГИЗ. Государственное изд-во художественной литературы.
- ВАКЕНРОДЕР, В.-Г., 1977. *Фантазии об искусстве*. Москва: Искусство.
- ВИДУГИРИТЕ, И., 2009. «Великая и поразительная область географии»: об источниках географических идей Н. В. Гоголя. *Literatūra*, 38 (2), 7–21.
- ВИНОГРАДОВ, И. А., 2001. Неизвестные автографы Н. В. Гоголя. Примечания. *In*: ВИНОГРАДОВ, И. А., подг. *Неизданный Гоголь*. Москва: ИМЛИ РАН Наследие, 3–40, 431–590.
- ГЕРДЕР, И. Г., 1827. Планета, нами обитаемая, есть непрерывная цепь гор, возвышающаяся над поверхностью водною. *In*: *Московский вестник* 13, ч. 4, 47–63.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1831. Несколько мыслей о преподавании географии детям. *In*: *Литературная газета*, № 1, 1–2.

¹⁶ Ср. в статье С. Фуссо: «В *Арабесках* пейзаж является судьбой» (Fusso 1994: 112).

- ГОГОЛЬ, Н. В., 1940. *Полн. собр. соч.* Т. 1. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1952. *Полн. собр. соч.* Т. 8. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГУМБОЛЬДТ, Александр, 1823. *О физиогномике растений*. Санкт-Петербург: при Императорской Академии Наук.
- ДЕНИСОВ, В. Д., 2009. Комментарии. *Ип:* ГОГОЛЬ, Н. В. *Арабески*. Санкт-Петербург: Наука.
- ДЕРЮГИНА, Л. В., 2009. Комментарии. *Ип:* ГОГОЛЬ, Н. В., *Полн. собр. соч. и писем в 23 т.* Т. 3. Москва: Наследие.
- ДМИТРИЕВА, Е. Е., 2003. Комментарии. *Ип:* ГОГОЛЬ, Н. В., *Полн. собр. соч. и писем в 23 т.* Т. 1. Москва: Наследие.
- КИСЕЛЕВ, С. Н., 1996. Статья Н. В. Гоголя «Мысли о географии» (история создания и источники). *Вопросы русской литературы*, вып. 2 (59), 18–34.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1988. Художественное пространство в прозе Гоголя. *Ип:* ЛОТМАН, Ю. М. *В школе поэтического слова*, Москва: Просвещение.
- МАНН, Ю., 2004. *Гоголь. Труды и дни: 1809–1845*. Москва: Аспект Пресс.
- РОГОВ, К. Ю., 2003. Комментарии. *Ип:* ГОГОЛЬ, Н. В. *Полн. собр. соч. и писем в 23 т.* Т. 1. Москва: Наследие.
- ТЕРЦ, Абрам, 1992. *Собр. соч. в 2-х томах.* Т. 2. Москва: СП «Старт».
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ип:* ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью.* Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ALPERS, S., 1987. The Mapping Impulse in Dutch Art. *Ип:* WOODWARD, D., ed. *Art and Cartography*. Chicago and London: The University of Chicago Press, 51–96.
- CASEY, E. S., 2002. *Representing Place: Landscape Painting and Maps*. Minneapolis/London: University of Minnesota Press.
- CLARK, K., 1976. *Landscape into Art*. New York: Harper and Row.
- COSGROVE, D., 2008. *Geography and Vision: Seeing, Imagining and Representing the World*. London; New York: I. B. Tauris.
- DANIELS, S., COSGROVE, D., 1988. Introduction: iconography and landscape. *Ип:* COSGROVE, D., DANIELS, S., eds. *The Iconography of Landscape*. Cambridge: Cambridge University Press, 1–10.
- FUSSO, S., 1992. The Landscape of Arabesque. *Ип:* FUSSO, S., MEYER, P., eds. *Essays on Gogol: Logos and the Russian Word*. Evanstone, Illinois: Northwestern University Press, 112–125.
- MITCHELL, W. J. T., 2002. Imperial Landscape. *Ип:* MITCHELL, W. J. T., ed. *Landscape and Power*. Chicago; London: University of Chicago Press, 5–34.
- TANG, Chenxi, 2008. *The Geographic Imagination of Modernity: Geography, Literature, and Philosophy in German Romanticism*. Stanford: Stanford University Press.

II

Физическое, юридическое, значительное лицо в гетеротопии власти (*Шинель* Гоголя в свете теорий Мишеля Фуко)

Артем Марченков, Карла Соливетти

Университет Рома Тре

Рим, Италия

Любой художественный текст обладает свойством фиксации фоновых социальных практик и в силу этого уникален в качестве исторического документа, источника, свидетельства. Повесть *Шинель* в этом смысле была многократно «допрошена»: по ней реконструировали образ власти в массовом сознании эпохи, ее воспринимали как жесткую сатиру на общественные нравы и бюрократические порядки времен правления Николая I, из нее выводили пафос сопротивления «маленького человека» («социального мученика»; Вайскопф 2002: 413) бесчеловечным государственным институтам.

Перепрочтение этой гоголевской повести под углом зрения фуколтианской философии позволяет подвергнуть сомнению классическую, хрестоматийную интерпретацию произведения, в которой главный герой предстает безропотной жертвой деформирующей, унифицирующей, подавляющей личностное начало среды. В *Шинели* тончайшие авторские наблюдения за «микрофизикой власти» (за тем, как отношения доминирования складываются из рутинных, обыденных взаимодействий) в конечном итоге создают метафорическую картину «метафизики власти» (гоголевское видение предельных оснований феномена господства и подчинения). Реконструируя габитус (систему прочных приобретенных, инкорпорированных предрасположенностей мысли и поведения) мелкого чиновника в российском обществе начала XIX в., мы поневоле выходим на более общую проблематику соотношения юридического и физического лица, бюрократической корпорации и «коллективного тела», которым она управляет.

Понятие гетеротопии, на наш взгляд, могло бы стать точкой входа в указанную проблематику. Известно, что Мишель Фуко (в тексте «Другие пространства» 1967 г.) избегал конкретизации того, что из себя представляет гетеротопия¹. Вместо определения он указывал на ключевые характеристики: гетеротопия – это «местоположения, являющиеся как бы пространствами, находящимися в связи со всеми остальными и, однако же, противоречащими всем остальным местоположениям» (Фуко 2006: 195), «это местоположения, поддерживающие с реальным пространством общества обобщенные отношения прямой или обратной аналогии» (Фуко 2006: 195). Примерами гетеротопий он называет кладбища, психиатрические клиники, тюрьмы, музеи, казармы и др.

В отличие от утопий как пространств воображаемых (место, которого нет), гетеротопии – это пространства реальные. В них происходят разрывы, проблематизация, переворачивание обыденных норм. С антропологической точки зрения, гетеротопия – это место, попадая в которое человек становится иным. Иначе говоря, это выделенные из общего пространства зоны изменения социального статуса, трансгрессии, производства инаковости.

В повести Гоголя гетеротопией является мир казенных государственных учреждений (департаменты, присутственные места, канцелярии), а в расширительном смысле – город Санкт-Петербург (как центр имперской власти он связан со всей страной, но противопоставлен ей именно как вместилище высшей административной иерархии). Бюрократический порядок вбирает в себя пространство страны, оставаясь по отношению к нему некоей внешней, мистически переживаемой инстанцией. Именно поэтому автор пишет: «Ничего нет сердитее всякого рода департаментов, полков, канцелярий и, словом, всякого рода должностных сословий. Теперь уже всякой частный человек считает в лице своем оскорбленным всё общество» (Гоголь 1938: 141)². Таким образом, авторский нарратив о неназванном Департаменте настраивает читателя на предельное обобщение. *Шинель* оказывается притчей обо всем чиновном сословии³.

Благодаря оптике теорий Фуко расхожая трактовка образа Акакия Акакиевича Башмачкина как жертвы Власти и сословного общества представляется спорной. Гоголь показывает своего героя рожденным в чиновничьей семье: мать – «чиновница и очень хорошая женщина» (142), кум – столоначальник в Сенате, кума – жена квартального офицера. Окружающие Акакия Акакиевича «уверились, что он, видно, так и родился на свет уже совершенно готовым, в вицмундире и с лысиной на голове» (143). То есть он – плоть от плоти той системы власти, что воплощена в государственных учреждениях. Его тело с рождения инкорпорировано в функционирование

¹ О причинах этой преднамеренной неопределенности см.: Харламов 2010: 189–197.

² Далее в скобках указываются только страницы повести Гоголя по этому изданию.

³ Другой отсылкой, провоцирующей обобщение, является комическое упоминание в зачине повести некоего капитана-исправника, уверовавшего в гибель государственных учреждений из-за прознесения его имени всуе.

властных структур. Более того, ему на роду предписана даже позиция, которую он в этих структурах займет: «Ребенка окрестили; при чем он заплакал и сделал такую гримасу, как будто бы предчувствовал, что будет титулярный советник» (142).

Гоголь заостряет внимание на том, что социальное (формально-юридическое) и физическое тело Башмачкина – результат своего рода селекции длиной в несколько поколений («И отец, и дед, и даже шурин и все совершенно Башмачкины» [142]), производное дисциплинарных практик, цель которых – максимальная деперсонализация, деиндивидуализация человека и превращение его в «послушное тело»⁴. Башмачкин обладает мизерабельной внешностью («низенького роста, несколько рябоват, несколько рыжеват, несколько даже на-вид подслеповат, с небольшой лысиной на лбу, с морщинами по обеим сторонам щек и цветом лица что называется геморроидальным» [141]). Он стремится быть незаметным и занимать как можно меньше места в публичном пространстве. Он живет аскетической жизнью и лишен интереса ко всему, что не связано с его должностными обязанностями («Вне этого переписыванья, казалось, для него ничего не существовало» [145]). Текст повести не дает нам представления о том, каким образом, при помощи каких дисциплинарных институтов, удалось добиться тотального послушания, полного подчинения телесности Башмачкина его служебной роли⁵. Его инстинкты начинают просыпаться по мере приближения к вождельной шинели, что едва не приводит к ошибке в переписывании.

Несмотря на отсутствие карьеры, издевательства со стороны сослуживцев и пренебрежение («холодно-деспотическое отношение») со стороны начальства, Акакий Акакиевич не просто дорожит должностью, а служит ревностно, с любовью («Вряд ли где можно было найти человека, который так жил бы в своей должности» [144]). Степень самоотождествления с ролью «чиновника для письма» столь высока, что, даже покидая рабочее место, уединяясь в доме, Акакий Акакиевич до изнеможения продолжает делать копии бумаг, выбирая для переписывания документы, адресованные какому-нибудь новому или важному лицу. При этом в Башмачкине трудно заподозрить тайного честолюбца, представляющего себя на месте этих самых важных лиц⁶. Акт письма для него – это подтверждение статуса, свидетельство принадлежности к

⁴ «Человеческое тело вступает в механизмы власти, которые тщательно обрабатывают его, разрушают его порядок и собирают заново. Родается “политическая анатомия”, являющаяся одновременно “механикой власти”. Она определяет, как можно подчинить себе тела других, с тем чтобы заставить их не только делать что-то определенное, но действовать определенным образом, с применением определенных техник, с необходимой быстротой и эффективностью. Так дисциплина производит подчиненные и упражняемые тела, “послушные” тела» (Фуко 1999: 200).

⁵ В первоначальных набросках к повести Гоголь называл Башмачкина «очень добрым животным» (Вайскопф 2002: 415), однако впоследствии он усложнил образ.

⁶ Представляя Башмачкина читателям, Гоголь отзывается о нем как о «вечном титулярном советнике» (141). Дело в том, что, согласно указу правительства 1809 г., титулярные советники могли производиться в следующий служебный чин коллежского ассессора (VIII класс) только после окончания университета или сдачи соответствующих квалификационных экзаменов. Чин коллежского ассессора давал право на получение потомственного дворянства. Крайне редко люди незнатного происхождения пересекали эту сословную границу. Сам Гоголь, кстати, дослужился именно до чина VIII класса.

бюрократической корпорации⁷, символический жест, имеющий исключительно интимное значение. Предметом восхищения служит не изящество слога и не содержание бумаги, а сам факт апроприации значимого (документа). Государева служба для Акакия Акакиевича сродни богослужению («Написавшись в-сласть, он ложился спать, улыбаясь заранее при мысли о завтрашнем дне: что-то бог пошлет переписывать завтра» [146]), что предполагает самозабвение, элиминацию всего личного, эгоистического, авторского⁸. Метафорически Акакий Акакиевич уподоблен монахам, для которых переписывание священных книг является одним из самых важных положений монастырского устава⁹. Единственное, что остается после его смерти – «пучок гусиных перьев, десть белой казенной бумаги <...>» (168).

Символом полного поглощения личности Башмачкина дискурсивными практиками власти (под последними, как известно, Фуко понимал как устную речь и письмо, так и «тезаурус исторического бессознательного», то есть анонимные, закрепленные в неформальных социальных конвенциях, правила порождения высказывания) является его запинаящаяся устная речь, состоящая большей частью из предлогов, наречий и частиц, которые он не в состоянии самостоятельно собрать в законченную фразу¹⁰. Тотальное подчинение не вызывает у него никакого внутреннего сопротивления. В момент переписывания его тело мимически и кинетически сливалось с документом: он «был сам не свой: и подсмеивался, и подмигивал, и помогал губами, так что в лице его, казалось, можно было прочесть всякую букву, которую выводило перо его» (144). Смятение и бессознательный протест у Башмачкина вызывает вовсе не необходимость подчиняться, а предложение выйти за рамки своей прямой функции, сделанное ему директором в награду за долгую службу. Простейшая операция с заменой заглавного титула и переменной глаголов из первого лица в третье приводит его в полное изнеможение. Ведь ее осуществление означало бы кощунственное посягательство на прерогативу творца¹¹.

⁷ О бюрократическом квиетизме (византизации и оцерковлении государственных структур во время правления Николая I) см.: Вайскопф 2002: 265–270.

⁸ О синонимичности (вплоть до полного отождествления) понятий Бога и государя в массовом сознании см.: Лукин 2000: 30.

⁹ «Аллюзия на житие св. Акакия, обнаруженная в Ш<инели> Дриссеном, имеет далеко идущий смысл применительно ко всей вообще теме служилого подвижника. Напомню, что покорность св. Акакия простиралась до того, что он после смерти встал из гроба, дабы услужить жестокому старцу, своему повелителю. Агиографический пафос идеально совпадал в николаевской России с казенным апофеозом беззаветного послушания и истовой, «сусанинской» готовности пожертвовать собой ради любого вышестоящего лица, не говоря уже о государе» (Вайскопф 2002: 417).

¹⁰ У Фуко часто встречается наблюдение о том, что акт письма синонимичен смерти: «<...> отношение письма к смерти обнаруживает себя также и в стирании индивидуальных характеристик пишущего субъекта» (Фуко 1996: 14).

¹¹ «Копирование превращается в ритуальное действие и, подобно ему, позволяет предаться страстному самозабвению, скрибентистскому гедонизму, отказу от самого себя во имя сакрального и во имя прекрасного. В своем каллиграфическом служении документам, представляющим символический порядок и ниспосылаемым начальником департамента, а в конечном счете – Богом, Акакий Акакиевич доказывает свою веру в знаки еще и своей полной неспособностью к заменам и модификациям предписанного. Подобно староверу, он настаивает на извечной данности буквы» (Лахмани 2009: 153).

Обладая доведенным до предела умением подчиняться, Акакий Акакиевич фатальным образом лишен способности подчинять (что отражено в удвоении имени: Акакий с греческого – кроткий, смиренный)¹². Даже те, кто находится на более низких ступенях административной иерархии, кто по службе обязан выказывать ему знаки почтения, относятся к нему пренебрежительно: «Сторожа не только не вставали с мест, когда он проходил, но даже не глядели на него, как будто бы через приемную пролетела простая муха» (143). Доходило до того, что помощники столоначальника, в обход служебной субординации, подсовывали Акакию Акакиевичу бумаги с требованием переписать их, а тот безропотно выполнял поручения, «не глядя кто ему подложил и имел ли на то право» (143). Внутри служебного пространства для него априори не может быть бумаг, не освященных причастностью к сакрализованной власти.

Износ старой шинели – метафора угрозы утраты положения из-за служебного несоответствия, из-за нарушения неформального «дресс-кода» чиновнической корпорации¹³. Внутри департамента у Башмачкина есть место – стол для переписывания. Во внешнем пространстве маркером должности и чина должна быть униформа, позволяющая окружающим считывать знаки социальных различий. Ранее Акакий Акакиевич не замечал ни своего вицмундира рыжевато-мучного цвета¹⁴, ни лукавых усмешек на улице «его же брата» молодого чиновника. Однако Санкт-Петербург – это бюрократический Паноптикон, в котором геометрия площадей и улиц детерминирована субординацией служащих и учреждений.

Символом непрерывного и вездесущего присутствия Власти-Надзирателя в этом пространстве являются стихии Холода и Ветра. Их воздействию подвержены все жители без исключения. Однако степень воздействия градуирована в соответствии с бюрократической иерархией: если у занимающих высшие должности «болит от морозу лоб, и слезы выступают в глазах», то «бедные титулярные советники иногда бывают беззащитны» (147).

У Акакия Акакиевича шинель окончательно истерлась, стала как «точная серпанка»: «от нее отнимали даже благородное имя шинели и называли ее капотом» (147). И оттого «Акакий Акакиевич с некоторого времени начал чувствовать, что

¹² Мотив покорности, смирения и даже униженности усилен также и фамилией персонажа: Башмачкин – т. е. находящийся под башмаком. В начале XIX в. «башмаками» называли только женскую обувь.

¹³ Речь идет о нарушении именно неписанных, неформальных правил. До издания документа «Описание формы одежды чинам гражданского ведомства и правила о ношении сей формы» в 1856 г. верхняя одежда гражданских чиновников не регламентировалась. «Высочайше утвержденное положение о гражданских мундирах», изданное при императоре Николае I, в качестве форменной одежды регламентировало только мундиры (для торжественных случаев) и вицмундиры (для повседневного ношения).

¹⁴ Согласно «Высочайше утвержденному положению о гражданских мундирах», чиновник IX класса был обязан носить вицмундир темно-зеленого цвета с шитым кантом на воротнике и обшлагах. Цвет мундирного прибора (воротника, обшлага, выпушки) должен был указывать на ведомственную принадлежность. Вицмундир рыжевато-мучного цвета Башмачкина, а также «узенькой, низенькой» воротничок лишний раз подчеркивали усредненность, типичность облика этого персонажа и то, что он олицетворял собой целый класс служащих подобного рода.

его как-то особенно сильно стало пропекать в спину и плечо, несмотря на то, что он старался перебежать как можно скорее законное пространство. Он подумал, наконец, не заключается ли каких грехов в его шинели» (147). Взгляд Фуко непременно бы зацепился за красноречивую оговорку о «законном пространстве». Согласно анализу, изложенному в работах «Надзирать и наказывать», «Воля к знанию» и «Забота о себе», юридизация повседневной жизни была доминирующей дисциплинарной практикой новоевропейской государственности. Примечательно, что, как только «грех» старой шинели был искуплен пошивом новой, Акакий Акакиевич пересекает «законное пространство» уже не бегом: «Дороги он не приметил вовсе и очутился вдруг в департаменте» (157). Одевая шинель, достойную статуса титулярного советника, Башмачкин ликвидирует зазор между бюрократическим и повседневным, между формально-писанным и фактическим порядком социального бытия, между собой как физическим и как юридическим лицом.

Обратим внимание, что качества новой шинели проверяются портным Петровичем отнюдь не при примерке, а на улице. Именно там, в пространстве «большого департамента», нужно убедиться, что шинель годна, то есть производит должный, рассчитанный эффект¹⁵. Поэтому Петрович выходит вслед за Акакием Акакиевичем, смотрит на него издали, отбегает в сторону, «чтобы, обогнувши кривым переулкам, забежать вновь на улицу и посмотреть еще раз на свою шинель с другой стороны, то есть прямо в лицо» (157). В новой шинели Акакий Акакиевич соответствует своему местоположению и перестает выделяться в толпе прохожих. Теперь он может пересечь город не торопясь. К нему изменяется отношение коллег (Башмачкина приглашают на домашний праздник к помощнику столоначальника).

Таким образом, Гоголь указывает на то, что фасон, покрой, детали шинели как верхней одежды выполняют ту же социальную роль, что и вицмундир. В «Табели о рангах» не оговаривается, как должны быть эксплицированы различия классов. Однако в реальной жизни каждый мог без труда опознать статус, степень влиятельности, объем и качество социальных связей любого встречного.

Итак, для гоголевской микрофизики власти (Фуко под этим понятием подразумевает не какие-либо институции или доминирующие социальные группы, а процесс и правила порождения власти в рамках ситуативного взаимодействия¹⁶)

¹⁵ На самого Петровича новая шинель производит это должное впечатление: когда он появился с готовой шинелью, «в лице его показалось выражение такое значительное, какого Акакий Акакиевич никогда еще не видывал» (156).

¹⁶ «Исследование микрофизики власти предполагает, что отправляемая власть понимается не как достояние, а как стратегия, что воздействия господства приписываются не «присвоению», а механизмам, маневрам, тактикам, техникам, действиям. Что надо видеть в ней сеть неизменно напряженных, активных отношений, а не привилегию, которой можно обладать. Что следует считать ее моделью скорее вечное сражение, нежели договор о правах и имуществе или завоевание территории. Словом, эта власть скорее отправляется, нежели принадлежит; она не «привилегия», приобретенная или сохраняемая господствующим классом, а совокупное воздействие его стратегических позиций – воздействие, которое обнаруживается и иногда расширяется благодаря положению тех, над кем господствуют» (Фуко 1999: 204).

определяющими являются телесные проявления (низкий статус Акакия Акакиевича отражен в редукации тела, подавленности инстинктов и желаний), формы публичного речевого и жестового поведения, одежда, семиотизированная знаками иерархических различий, а также местоположение персонажа в разлинованном отношениями власти бюрократическом и общегородском пространстве (Акакию Акакиевичу отведен стол в канцелярии, он живет на окраине, в не самой лучшей части города). Для определения реальной социальной значимости человека эти черты существеннее, нежели владение информацией о должности и чине.

Подобно Фуко, Гоголь особо внимателен в наблюдениях за тем, каким образом – при помощи каких дискурсивных и дисциплинарных практик – создается впечатление «значительного лица». Он, словно разделяя фуколтианский подход к анализу феномена власти, указывает на релевантность социального авторитета, на его отрыв от объективно существующих бюрократических институций:

Какая именно и в чем состояла должность значительного лица, это осталось до сих пор неизвестным. Нужно знать, что одно значительное лицо недавно сделался значительным лицом, а до того времени он был незначительным лицом. Впрочем, место его и теперь не почиталось значительным в сравнении с другими еще значительнейшими. Но всегда найдется такой круг людей, для которых незначительное в глазах прочих есть уже значительное (164).

Приведенная цитата свидетельствует о том, что принцип ранжирования людей в *Шинели* отталкивается от характера взаимодействия (проситель – покровитель) и габитусных характеристик участников взаимодействия. Когда у Башмачкина украли шинель, он тщетно искал помощи и защиты у будочника (самое низшее должностное лицо в структуре городской полиции). Его, титулярного советника и, следовательно, обладателя чина IX класса – писаря, в прихожей не пускали на прием к частному (квартильному) надзирателю, который согласно «Табели о рангах» стоял на одну ступеньку ниже, поскольку в столицах частные приставы относились к X классу (в провинции – к XI классу).

Из этого следует вывод, что реальный объем прав личности в николаевской России определялся не прескриптивными нормами закона или подзаконных актов, а трудно верифицируемыми, но куда более могущественными, неформальными правилами.

Акакий Акакиевич в старой, заплатанной шинели даже у сторожей и писарей не вызывал впечатление посетителя, к которому следует отнестись с уважением и пропустить к начальству. Они безошибочно считывали информацию о том, что у такого визитера отсутствуют властность и право настоять на своем. Не найдя сочувствия и правосудия, Башмачкин решает обратиться к «значительному лицу», хотя происшествие с шинелью явно находилось вне служебной компетенции последнего. Чтобы заставить действовать полицейские службы, Акакий Акакиевич рассчитывает заручиться покровительством такого начальника, который обладает реальной значительностью, который «спишась и снесясь, с кем следует, может заставить успешнее

итти дело» (163). Власть в художественном пространстве *Шинели*, как и в текстах Фуко, наделена свойствами дисперсности, непроницаемости, анонимности присутствия. Однако ее источник – не бюрократическая иерархия или кодифицированная «Табель о рангах». Происхождение и сила власти мистичны. Земная власть легитимизируется потому, что она имитирует власть небесную.

Впрочем, впечатление причастности к этой мистической силе генерируется вполне земными средствами. И Гоголь их перечисляет, повествуя о том, каким образом «значительное лицо» увеличивало свою значительность. Первым делом оно увеличивает дистанцию между собой и другими людьми, «чтобы к нему являться прямо никто не смел, а чтоб шло всё порядком строжайшим: коллежский регистратор докладывал бы губернскому секретарю, губернский секретарь – титулярному, или какому приходилось другому, и чтобы уже таким образом доходило дело до него» (164). Эта дистанция визуализирована ритуалами приветствия подчиненных (низшие чины встречают значительное лицо на лестнице при входе в департамент) и временем ожидания приема посетителями.

На поддержание дистанции, помимо этикета (форм и манеры обращения, подчеркивающих превосходство), также работают «приемы и обычаи», которые специально репетируются и оттачиваются всеми обладателями власти. «Значительное лицо», даже будучи признанным в своей значительности, продолжает культивировать властные качества, добываясь особой строгости в голосе («“Строгость, строгость и – строгость”, – говаривал он обыкновенно и при последнем слове обыкновенно смотрел очень значительно в лицо тому, которому говорил» [164]), пристальности взгляда, статуарности тела и величественной замедленности жестовых движений. Он чувствует обязанность вести себя так, не только находясь на службе, но и где бы то ни было на публике. Его значительность явно выходит за рамки формально-юридического статуса (чина и должности).

Борьба за власть – навязчивая идея бюрократической гетеротопии. Она происходит даже тогда, когда в коммуникацию вступают люди, лишённые прямых прагматических оснований для разыгрывания спектакля господства и подчинения¹⁷. Распекание Акакия Акакиевича «значительным лицом» устраивается ради демонстрации власти случайно оказавшемуся свидетелю – «старинному знакомому и товарищу детства». Генерал доказал высоту своего положения, доведя посетителя до полубморочного состояния.

¹⁷ Противоречие между формально-юридическим статусом лица и его реальной властью, последовательно показываемое Гоголем, совпадает с тезисами Фуко о том, что власть в дисциплинарном обществе исходит отовсюду, а не является привилегией: «Принцип власти заключается не столько в человеке, сколько в определенном, продуманном распределении тел, поверхностей, света и взглядов; в расстановке, внутренние механизмы которой производят отношение, вовлекающее индивидов. Церемонии, ритуалы, знаки, посредством которых суверен проявлял “избыток власти”, теперь бесполезны. Действуют механизмы, поддерживающие асимметрию, дисбаланс, различие. Следовательно, не имеет значения, кто отправляет власть. Любой индивид, выбранный почти наугад, может запустить машину: в отсутствие начальника – члены его семьи, его друзья, посетители и даже слуги» (Фуко 1999: 294–295).

Нюансированно описывая фоновые практики производства власти, Гоголь, несомненно, задавался вопросом об их предельном, метафизическом основании. Таковым у него оказывается способность внушать беспричинный страх. Именно в нем состоит секрет власти.

Государственная служба то место, где искусство вызывания страха и управления им доводится до совершенства. Высшая власть – та, что порождает даже не страх, а ужас, то есть мистический, беспричинный, нуминозно переживаемый страх. Генерал, распекая Акакия Акакиевича и видя, что тот «так и обмер, пошатнувся, затрясся всем телом и никак не мог стоять» (167), был крайне доволен тем, что эффект превзошел ожидание, что его слово может лишить человека чувств. Особое удовольствие ему доставил тот факт, что и «приятель его находился в самом неопределенном состоянии и начинал даже с своей стороны сам чувствовать страх» (167).

Раскрывая метафизику власти, показывая страх как социально-психологический субстрат государственного устройства России, Гоголь через образ Акакия Акакиевича показывает своего рода антропологию государственной службы.

Роковой бедой несчастного Башмачкина было то, что он, заслуживающий своим служебным рвением чина статского советника, был начисто лишен дара внушать страх. Только пережитая им трагедия произвела радикальную метаморфозу. Умерев, Акакий Акакиевич, «как бы в награду за непримеченную никем жизнь», получает мистическую способность, которой был обделен при жизни. Мертвец, Иной, Призрак вправе сдергивать шинели «со всех плеч, не разбирая чина и звания, всякие шинели: на кошках, на бобрах, на вате, енотовые, лисьи, медвежьи шубы, словом, всякого рода меха и кожи, какие только придумали люди для прикрытия собственной» (169). Незаметный Башмачкин после смерти становится настолько значительным, что его узнают даже издали: «Один из департаментских чиновников видел своими глазами мертвеца и узнал в нем тотчас Акакия Акакиевича; но это внушило ему однакоже такой страх, что он бросился бежать со всех ног и оттого не мог хорошенько рассмотреть, а видел только, как тот издали погрозил ему пальцем» (169–170).

Владея даром внушения страха, Акакий Акакиевич многократно расширяет свою власть в социальном и географическом пространстве: его видят за границами городской черты, будочники начали опасаться хватать прохожих, «значительное лицо» чуть не умер после столкновения с духом Акакия Акакиевича и перестал говорить подчиненным «как вы смеете, понимаете ли, кто перед вами» (173). Страх, усиленный сплетнями, приводит к тому, что изменяется даже восприятие физического облика Башмачкина. Привидение, с точки зрения окружающих, было совершенно не похоже на покойного: оно было «гораздо выше ростом» (169), имело невероятных размеров кулак и «носило преогромные усы» (174). Таким образом, Департамент, в конечном итоге, стал местом трансгрессии в биографии Башмачкина. Его, чиновника по букве, Смерть в знак воздаяния наделила качествами Чиновника по духу.

ЛИТЕРАТУРА

- ВАЙСКОПФ, М. Я., 2002. *Сюжет Гоголя. Морфология. Идеология. Контекст*. Москва: РГГУ.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1938. Шинель. *In: ГОГОЛЬ, Н. В., 1937–1952. Полн. собр. соч. в 14 т. Т. 3: Повести*. Москва; Ленинград: Изд-во АН СССР, 139–174.
- ЛАХМАНН, Р., 2009. *Дискурсы фантастического*. Пер. с нем. Н. Борисова, Г. Потапова, Е. Аккерманн. Москва: Новое литературное обозрение.
- ЛУКИН, П. В., 2000. *Народные представления о государственной власти в России XVIII века*. Москва: Наука.
- ФУКО, М., 1996. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. Сост. и пер. с фр. С. Табачниковой. Москва: Касталь.
- ФУКО, М., 1999. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Пер. с фр. В. Наумова под ред. И. Борисовой. Москва: Ad Marginem.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *In: ФУКО, М., Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ХАРЛАМОВ, Н., 2010. Гетеротопии: странные места в городских пространствах пост-гражданского общества. *Rec. ad: Michiel Dehaene & Lieven De Cauter, Eds. Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London: Routledge, 2008. *In: ПЕТРОВСКАЯ, Е., гл. ред. Синий диван. Философско-теоретический журнал*. № 15. Москва: Три квадрата, 189–197. Режим доступа: http://www.intelros.ru/pdf/siniy_divan/15/15.pdf [см. 20 02 2014]

Елочные базары в Санкт-Петербурге на рубеже XIX–XX вв.

Елена Душечкина

Санкт-Петербургский государственный университет
Санкт-Петербург, Россия

В основе понятия гетеротопия лежит представление о «другом месте». Однако поскольку «другое место» всегда является другим по отношению к любому соседнему или отдаленному от него, то из этого следует, что все (то есть каждое место) может быть, в зависимости от ситуации, названо гетеротопией. Это понятие отличается крайней степенью субъективности его восприятия. Быть или не быть ему «другим местом» зависит не столько от самого места, сколько от воспринимающих его личности или социума. В сознании оно запечатлевается как некоторая часть пространства, занятого чем-то или обладающего какими-либо особенными чертами, что и делает его отличающимся от всего того, что в данный момент может быть названо *фоном*. Я не исключаю того факта, что Мишель Фуко, употребив в одной из своих лекций 1967 г. слово *гетеротопия* (Фуко 2006: 191–204), вполне сознательно не стал разрабатывать его как термин и практически никогда к нему не возвращался¹. Мне представляется, что это слово было придумано им (заимствовано из медицинской терминологии) почти случайно и оттого впоследствии неоднократно порождало сбивчиво-путанные толкования и разноплановые его использования. Однако слово понравилось и, несмотря на то что аналогия с медицинской его трактовкой (где гетеротопия относится к врожденным аномалиям развития организма) представляется весьма сомнительной, было подхвачено гуманитариями, превратившись в термин и породив к настоящему времени достаточно обширное поле исследований.

Рассмотрим это понятие на простейших примерах. Лужа, например, – это «другое место» (гетеротопия?) по отношению к сухим поверхностям вокруг нее; и наоборот – сухие поверхности могут восприниматься как гетеротопии по отношению

¹ Второй раз Фуко использовал слово *гетеротопия* при сравнении утопии и гетеротопии в литературе. См.: Фуко 1977: 34–35.

к луже. Все зависит от того, *что* в данный момент важнее и содержательнее для воспринимающего, на что обращено его внимание в первую очередь. По какой причине возникает концентрация мысли именно на этом «другом месте», почему сознание выбирает именно его, далеко не всегда объяснимо и не всем бывает понятно. Так, выведенный на прогулку двухлетний мальчик, только что начавший говорить, всякий раз, увидев очередной канализационный люк, останавливается и, вдумчиво глядя в него, повторяет: «Люк... Люк... Люк...». Для окружающих это *фон*, часть тротуара или мостовой, обычно не привлекающий к себе внимания (в том случае, конечно, если этот люк закрыт и не представляет опасности). Для ребенка (в нашем примере) – это, безусловно, самое что ни на есть «другое место», непонятое, отличающееся от всего иного и в высшей мере загадочное или таинственное, а может быть, и таящее в себе некую опасность. И потому понятие гетеротопии можно считать понятием субъективным и в определенной степени условным.

И, тем не менее, включаясь в игру «в гетеротопии» и принимая правила этой игры, я выдвигаю понятие *сезонной гетеротопии* как одной из ее специфических разновидностей. В данном случае гетеротопия оказывается обусловленной временем года или каким-то определенным периодом, что отличает ее от других, безразличных к сезону явлений с характеризующими данный сезон климатическими признаками и календарными отличительными особенностями. Это позволяет назвать сезонными гетеротопиями такие пространства, как каток (если это не искусственный каток), пляж, места проведения календарных праздников, ярмарки и фестивали, устраивающиеся в одно и то же время в одном и том же месте, что, кстати, уже не раз рассматривалось без привязки ко времени². Сезонные гетеротопии, тесно связанные с календарным периодом, могут эволюционировать, меняя свое пространство, расширяясь или сужаясь, либо вообще исчезать навсегда или же на какой-то период времени. Так, в дохристианскую эпоху в культуре германских народов можно отметить сезонную гетеротопию, обусловленную обязательным наличием в ней елового дерева. В день зимнего солнцестояния люди приходили в лес и, найдя подходящую для них елку, совершали возле нее новогодние обряды. Нет необходимости обозревать все этапы европейской по своему происхождению сезонной гетеротопии, связанной с елью (равно как и с любым другим деревом или растением в неевропейских культурах). Пространство в лесу вокруг ели, где производились обрядовые действия в языческие времена, помещение с поставленной на стол елкой с горящими на ней свечами в начальные годы христианства, городская площадь с установленной большой елью – все это однородные сезонные гетеротопии. Их родственность обусловлена обрядовой функцией ели, одинаково важной для каждой из них. Наличие дерева в «другом месте» в определенное время годового цикла и составляет его суть, делая его «другим» на фоне окружающего «безразличного» пространства. Меняется место (лес, помещение, городская площадь), но остается время (дни зимнего солнцестояния) и предмет почитания (елка).

² См., напр.: Хачатуров 2012; Шумихина 2010 и др.

Так, в Петербурге в течение первых десятилетий XIX в. на святках «другими местами» в основном были дома петербургских немцев, составлявших в те годы едва ли не треть населения столицы. По преимуществу только в этих домах в Рождественский Сочельник устанавливались елки и устраивались торжества для детей в ее честь. Именно эта картина изображена А. Бестужевым-Марлинским в повести *Испытание*:

На столе, в углу залы, возвышается деревцо <...> Дети с любопытством заглядывают туда <...>. Наконец наступает вожделенный час вечера. – Все семейство собирается вместе. Глава оного торжества срывает покрывало, и глазам восхищенных детей предстает Weihnachtsbaum в полном величии... (Бестужев (Марлинский) 1988: 33).

На протяжении 1830-х гг. в российской столице постепенно происходит изменение (и расширение) пространства «присутствия елки». Известные немецкие и швейцарские кондитеры (Вольф, Беранже, Пфейфер, Доминик и др.) начинают организовывать продажу елок, уже, так сказать, готовых к употреблению – с висящими на них фонариками, игрушками и произведениями так называемой кондитерской архитектуры. Именно кондитерские заведения в этот период принимают на себя роль наиболее заметных и значимых для населения столицы сезонных гетеротопий. Разумеется, такие елки по причине их дороговизны раскупались в первую очередь членами состоятельных семей. Судя по откликам в печати и в литературе, петербургские кондитерские, продающие елки, несомненно, были «другими местами», привлекавшими к себе в предрождественский период повышенное внимание публики и воспринимавшимися как *особые* на привычном фоне пейзажа и интерьера «святочного» Петербурга. Об этом ежегодно в декабрьских номерах своей газеты *Северная пчела* писал Ф. Булгарин, превращая свои заметки в рекламу елок, активно входивших в моду:

Место не позволяет гг. Вольфу и Беранже иметь готовые елки, но у гг. Доминике, Излера и Пфейфера они удивительно хороши и богаты <...> чего тут только нет!.. Картонные игрушки, называемые сюрпризами, отличаются ныне удивительным изяществом. Это уже не игрушки, а просто модели вещей, уменьшенные по масштабу. Елки у г. Пфейфера с транспарантами и китайскими фонарями, а у гг. Доминике и Палера также с фонарями на грунте, усеянном цветами. Прелесть да и только! (*Северная пчела* 1840: 1)

Если желаете иметь елку великолепную, так сказать, изящную, закажите с утра г. Излеру, в его кондитерской, в доме Армянской церкви, на Невском проспекте. Тогда будете иметь елку на славу, которою и сами можете любоваться. Обыкновенные, но прекрасно убранные елки продаются в кондитерской г. Лерха... (*Северная пчела* 1842: 1).

По мере того как в России распространялся обычай использовать елку в качестве атрибута рождественской обрядности, места их продажи менялись, умножаясь и распространяясь по всему городу. Уже к концу 1840-х гг. основным местом торговли елками становится пространство больших площадей, куда крестьяне привозили

деревья из окрестных лесов. До поры до времени площади являлись просто пунктами торговли елками, не выполняя при этом никаких дополнительных функций.

Все изменилось к концу XIX в. Рубеж веков оказался периодом расцвета елочных базаров и в Петербурге, и в других крупных городах Российской империи. К этому времени елка окончательно вписалась как в домашний праздничный интерьер, так и в рождественский городской пейзаж. «<...> В настоящее время и праздник не в праздник без красавицы елки» (Петров-Водкин 1970: 108). Утвердилось представление о том, что разукрашенное еловое дерево испокон веков было обязательной принадлежностью русского Рождества: «Елка в настоящее время так твердо привилась в русском обществе, что никому и в голову не придет, что она не русская», – писал В. В. Розанов в 1906 г. (Розанов 1906: 152). В начале XX в. под этими словами могли бы подписаться многие: привычность елки, ее освоенность привели к тому, что она стала восприниматься как народный по своему происхождению обычай. Кроме того (что очень важно), именно в этот исторический период праздник Рождества, долгое время отмечавшийся в России как сугубо религиозное торжество, выходит за пределы православного храма (куда елка не допускалась), превратившись в светский праздник, в котором елка заняла центральное место. С рубежа XIX и XX вв. и вплоть до Первой мировой войны в конце декабря елочный ажиотаж ежегодно охватывал людей всех поколений и всех сословий столицы. Рождественский сезон с неизменной елкой изменял привычный ход жизни, сказываясь на атмосфере, настроении, деятельности, материальном положении людей. Елка всех втягивала в сферу своего влияния: наступало ее время, начинались «деятельные приготовления на ёлку» (Бахтиаров 1994: 192).

Елочные базары или, как их еще называли, елочные торги притягивали к себе всеобщее внимание, превращая их в особые, «другие места». Площади, на которых продавались елки, по вполне понятным причинам оказывались в центре предпраздничной жизни города – с них начинало формироваться «другое», рождественское и новогоднее городское пространство. Наличие елочных базаров в тех местах, где их не бывало в другое календарное время, дает право назвать их главными сезонными гетеротопиями святочного периода.

Говоря о елочных базарах, следует указать на то, что в создании особой атмосферы этих гетеротопий принимали участие все слои городского (а часто – и пригородного) населения. Крестьянам необходимо было обеспечить город достаточным количеством деревьев на любой вкус и на любой спрос. Заготовка елок началась за неделю до Рождества. Для лесников и крестьян из пригородных деревень продажа елок превращалась в один из сезонных заработков: «Лесники потирают руки...» (Бахтиаров 1994: 192); «Рубит мужик елку; // Продаст в городе за полтину...» (Горянский 1966: 149). Рискуюя быть оштрафованными за порубку чужого леса, крестьяне все же не упускали случая «украсть в лесу несколько елок», дабы не остаться на праздниках «не только без водки, но даже и без хлеба» (Будищев б. г.: 138). Порубщики подтаскивали деревья к саням и увозили их из лесу так, чтобы к

рассвету все было завершено. Наутро они уже продавали в городе свой «зеленый товар» (И. Грэк 1900: 5).

Доставленные в город елки свозились на места торга, которые и представляют для нас особый интерес в свете сезонных гетеротопий. В больших городах такие места не были единичны. Обычно они возникали на многолюдье: у Гостиных дворов, на площадях, на рынках. В Петербурге главный елочный базар вначале был у Гостиного двора, а позже – на Петровской (Сенатской) площади. Однако обзавестись елкой можно было и на Сенной, и на 4-й линии Васильевского острова (возле Академии художеств), и в ряде других мест. Потребность в елках была столь велика, что торговля ими стихийно возникала во многих местах. Торговали елками и лавки – зеленые, мелочные и даже мясные. Привезенные деревья выставлялись у входа правильными рядами, часто – уже поставленные на крестовины, а иногда и наряженные.

Елки предлагались на любой вкус: и маленькие, разукрашенные искусственными цветами, и «елки-великаны», которые «гордо возвышались» «во всей своей естественной красе», и никогда не выдавшие леса искусственные, неестественно яркие «елки-крошки» (Бахтиаров 1994: 193). Елочные базары привлекали к себе внимание и вызвали интерес всех слоев городского населения. Здесь шла особая жизнь, рождались свои, связанные с продажей елок сюжеты, велись разговоры, возникали ссоры и даже ругань, завязывались знакомства и пр. Около деревьев толпились мужики в тулупах, ревностно следя за сохранностью своего «имущества». В ожидании покупателей они жаловались на питерскую слякоть, говоря, что такую погоду, конечно же, «послали немцы» и что будь сейчас мороз, елки бы раскупались лучше (Лейкин 1880: 1).

На елочных торгах устанавливалась особая атмосфера, отличающая их от других мест города – радостная, возбужденная, но, вместе с тем, и деловая. Продавцы любыми способами стремились перебить покупателей у соперников, торговались, сбивали цены или же, наоборот, повышали их (Лейкин 1894: 3–4). Дольше всех, судя по замечаниям в прессе, «торговались купцы <...>, приобретающие елки по самой низкой цене» (Пазухин 1894: 6–7). По рынку, примериваясь и прицениваясь, сновали покупатели. Приезжали «дамы в соболях» и чиновники, приходил «рабочий люд» купить елочку «на праздник детям» (Лукаш 1965: 8). Между деревьями ходили сбитенщики, предлагая своим горячим напитком согреть замерзших покупателей. Всюду горели костры, дым стоял столбом. Знакомые места вдруг совершенно преображались, становились неузнаваемыми: здесь неожиданно вырастал настоящий лес, в котором можно было и заблудиться.

Повсюду среди елок шныряли дети, для которых в предрождественские дни елочные базары становились любимым местом гулянья, о чем сохранились многочисленные воспоминания русских писателей о рождественских переживаниях своего детства:

До ночи прогуляешь в елках (Шмелев 1988: 98).

Я до сумерек бегал в varejках и с салазками по этому лесу (Лукаш 1965: 8).

<...> Приснилось, что потерял шапку и хожу среди рождественских елок у Академии Художеств, – по еловому лесу <...>. Впрочем, елки и наяву продавались у Академии Художеств, на 4-ой линии. Мелкие, жидкие снизу, воткнутые в деревянные кресты, стояли на дровнях, другие, перевязанные мочалками, были повалены друг на друга в снег, и высились чаще большие ели, перекладыны которых были из бревен (Лукаш 1965: 10).

Бедняки покупали маленькие, дешевые, увешанные бумажными цепями елочки на деревянных крестиках, и уносили их домой под мышками. Большие елки развозились по домам на извозчиках или же разносились босяками, нанятыми за четвертак. Крупные деревья обычно несли вдвоем: один держал обструганный колом конец ствола, второй – вершину и под мышкой деревянную перекладину. «<...> Елки несли по всем улицам. Ветви плавно качались у обледенелых панелей. Снег был усеян еловыми иглами <...>. Елки шествовали во все концы, елки ехали на извозчиках» (Лукаш 1965: 10).

Елочные базары, босяки, несущие елки, дети, везущие небольшие елочки на санках, засыпанные хвоей тротуары, царящее повсюду оживление, всеобщее возбуждение – все это неузнаваемо преображало город: «Прекрасные магазины, сияющие елки, рысаки, мчавшиеся под своими синими и красными сетками, визг полозьев, праздничное оживление толпы, веселый гул окриков и разговоров, разгрянувшие морозом смеющиеся лица нарядных дам...» (Куприн 1970: 269). А в окнах домов уже видны были наряженные елки, которые казались «громадной гроздью ярких, сияющих пятен» (там же).

Около залитых блеском витрин толпилась детвора, останавливались взрослые полюбоваться и прицениться. Магазины с утра и до позднего вечера были заполнены покупателями и покупательницами, выбирающими игрушки на елку, подарки, книги в затейливых переплетах, которые сотнями выпускались к празднику. «У всех было то особенное доброе, предпраздничное настроение, полное предвкушения чего-то светлого, радостного, необыкновенного. Делались покупки, и деньги на них тратились радостно...» (Потресов 1994: 212).

Судя по количеству продаваемых перед Рождеством деревьев, по информации в газетах, по фотографиям в журналах и, наконец, по литературным произведениям можно утверждать, что к рубежу XIX–XX вв. праздники елки стали проводиться в большинстве домов самых разных слоев городского населения. Сезонная елочная гетеротопия («другое место»), таким образом, расширяла свои границы, распространяясь на все пространство города, как бы поглощая его. В эти годы елка стояла в доме в течение достаточно ограниченного промежутка времени – только на Рождество, в крайнем случае – до Нового года. После этого деревья выбрасывались, и город постепенно начинал принимать свой прежний вид.

Начавшаяся война внесла серьезные коррективы в «елочную» сезонную гетеротопию рубежа веков, сузив ее и пространственно, и эмоционально, придав ей щемящую тональность и трагизм. Война как бы расколола «другое пространство», разведя людей на тыл и фронт, что особенно остро переживалось на Рождество:

Мне елка говорит о тех, кто так далек,
 Кто золотых орехов к веткам не повесил,
 Цветных свечей в сочельник не зажег,
 ...Но кто в святую ночь был чист и детски весел.
 (Лесная 1916: 845)

В центре нашего внимания не случайно оказался рубеж XIX–XX вв. Такой силы накала сезонной «праздничности», начинавшейся с продажи елок на базарах и продолжавшейся в течение всего рождественского сезона, Петербург (а вместе с ним и другие крупные российские города) не переживали больше никогда.

Сезонные гетеротопии, одна из которых рассмотрена в настоящей статье, периодически возникая в один и тот же календарный период, представляют собой такие места, которые вносят временные, но кардинальные изменения в пространство города, делая его «другим». Они меняют внешний вид города, они сказываются на деятельности и настроении его жителей, формируя специфическую ауру, присущую только данному календарному периоду, создавая особое отношение к жизни, ее ценностям и особое ее восприятие.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИАРОВ, А., 1994. *Брюхо Петербурга: Очерки столичной жизни*. Санкт-Петербург: Ферт.
- БЕСТУЖЕВ (МАРЛИНСКИЙ), А., 1988. Испытание. *Ип*: БЕСТУЖЕВ (МАРЛИНСКИЙ), А. *Ночь на корабле: Повести и рассказы*. Москва: Художественная литература, 22–82.
- БУДИЩЕВ, А., б. г. В зимнюю ночь. *Ип*: *Посильная помощь: Сборник в пользу пострадавших от неурожая*. Б. м., 138.
- И. ГРЭК <БИЛИБИН, В. В.>, 1900. Святочные рассказы. *Осколки*, 1, 5.
- ГОРЯНСКИЙ, В., 1966. Перед Рождеством. *Ип*: *Поэты «Сатирикона»*. Ленинград: Советский писатель, 149.
- КУПРИН, А., 1971. Чудесный доктор. *Ип*: КУПРИН, А. *Собр. соч. в 9 т.* Т. 2. Москва: Художественная литература, 268–275.
- ЛЕЙКИН, Н., 1880. Около елок. (Сценка). *Петербургская газета*, 1, 3–4.
- ЛЕЙКИН, Н., 1894. Елки покупают. *Осколки*, 52, 3–4.
- ЛЕСНАЯ, Л. <ШПЕРЛИНГ, Л.>, 1916. Елка. *Нива*, 51, 845.
- ЛУКАШ, И., 1965. Возвращение Рождества. *Возрождение (Paris)*, 157, 8–10.
- ПАЗУХИН, А., 1894. Елки: Картинки и сценки. *Московский листок*, 358, 25 дек.
- ПЕТРОВ-ВОДКИН, К., 1970. Хлыновск. *Ип*: ПЕТРОВ-ВОДКИН, К. *Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия*. [Ленинград:] Искусство, 35–245.
- ПОТРЕСОВ, С., 1994. Рождественский рассказ (Посвящается собратьям по перу). Публ. Е. Душечкиной, Х. Барана. *Новое литературное обозрение*, 6, 212–214.
- РОЗАНОВ, В. В., 1906. *Около церковных стен*. В 2 т. Т. 1. Санкт-Петербург: Тип. Ф. Вайсберга и П. Гершунина.
- Северная пчела*, 1840, 290, 23 дек., 1.
- Северная пчела*, 1842. 4, 4 янв., 1.

- ФУКО, М., 1977. *Слова и вещи*. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Вступ. ст. Н. С. Автономовой. Москва: Прогресс.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ип*: ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с фр. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ШМЕЛЕВ, И., 1988. *Лето Господне*. Москва: Советская Россия.
- ШУМИХИНА, Е., 2010. Место гетеротопии в современной архитектуре. Режим доступа: http://revolution.allbest.ru/construction/00242384_0.html [см. 13 08 2012].
- ХАЧАТУРОВ, С., 2012. Гетеротопия в полемике с утопией. *Arterritory.com*. Режим доступа: http://www.artterritory.com/ru/teksti/statji/1408-geterotopija_v_polemike_s_utoriej/ [см. 13 08 2012].

Ленинские горы как гетеротопный локус Культуры Два

Василий Шукин

Ягеллонский университет
Краков, Польша

Гуманитарии самого разного профиля и, в особенности, историки литературы нередко склонны понимать явление гетеротопии в переносном смысле – как любого рода «инакоморфность» и «инакозначимость», совсем не обязательно связанную с реальной топографией. Пафос моей статьи направлен в противоположную сторону. Мне хотелось бы вернуться к геокультурным истокам этого понятия и рассказать о Ленинских (Воробьевых) горах – весьма примечательном гетеротопном локусе таким образом, чтобы подчеркнуть связь очевидной культурно-поэтической метафорики с историей реального фрагмента земной поверхности. По моему глубокому убеждению, гетеротопию следует определять как *пространство или место, воспринимаемое и/или создаваемое в результате деятельности индивидуального и интесубъективного сознания в качестве иного по отношению к этому сознанию*. Пространственные метафоры непространственных явлений (например: «ювенильное море», «страна чудес») не должны рассматриваться в качестве гетеротопий.

Свалка (Кржижановский 1989: 272), разнобой, путаница (Веселова 1998: 98, 115–116), идейно-стилевая анархия – эти и подобные понятия давно стали привычными атрибутами Москвы. Бахтинское многоголосие – удел любого большого города, но даже большие города иногда хотя бы внешне стремятся к стройной одностильности, как Барселона или Петербург: гетеротопии там, конечно, есть, но не они определяют сложившийся облик города. Перемещаясь из конца в конец по «коренному России граду» (Глинка 1965: 604), можно прийти к выводу, что весь он состоит из одних только гетеротопий, и даже Кремль, наиболее распространенная синекдоха Москвы в неисчислимых публицистических дискурсах, – самая что ни на есть гетеротопия. Ведь первое, что испытывает рядовой москвич, когда оказывается по ту сторону Троицких или Боровицких ворот (а случается это в среднем раз в пять-шесть лет) – это ощущение чужого, незнакомого пространства, в котором все

не так, как на знакомых с детства улицах и площадях. И таких «мест иных», пусть не огражденных и не охраняемых в буквальном смысле слова, в Москве настолько много, что разыскать в этом городе типичный, поленовский «московский дворик» стало едва ли не труднее, чем место чудное, гетеротопно остранинное.

Правый высокий берег Москва-реки, обрамляющий Лужнецкую излучину и именуемый Воробьевыми горами – место весьма примечательное: оно и насквозь московское, и до необыкновенности особенное. В этом смысле оно может поспорить с такими же замечательными локусами, как, например, гора св. Геллерта в Будапеште или Антакальнис в Вильнюсе. Поэтому и градостроители, и другие деятели истории и культуры не могли обойти его стороной, то поэтизируя его, то пытаясь построить там нечто выдающееся и рассчитанное на века. В результате этих действий, некоторые из которых приобретали драматический или противоречивый характер, к середине XX в. на Воробьевых горах возник гетеротопный город науки – Ленинские горы. Яркой особенностью этого локуса было по возможности точное соответствие канонам тоталитарной Культуры Два (Паперный 1996). Генетические предпосылки возникновения этой гетеротопии являются главным предметом настоящей статьи.

Несколько слов об употребляемых топонимах и терминах.

Эпитет *Ленинские* бытовал в речевом общении москвичей параллельно эпитету *Воробьевы*, согласно издавна принятой на Руси привычке отделять официальное от «народного» без бойкотирования первого. Вся местность официально носила название Ленинские горы с 1935 по 1991 г. (Ленинские горы 1973: 328; Вострышев 2007: 108). Однако до сих пор существует официальный адрес Московского университета – «Москва 119991, ул. Ленинские горы, д. 1», а до 1999 г. существовала станция метро «Ленинские горы» и еще многое другое в том же духе. Согласно распространенной версии, Ленинскими предложил назвать Воробьевы горы Л. М. Каганович в 1924 г., после смерти «вождя», ссылаясь на то, что весной 1918 г., сразу после переноса столицы в Москву, Ильич часто приезжал туда отдыхать (Мячин 1977: 147). Правовой акт, санкционировавший переименование *местности* Воробьевы горы в Ленинские горы, появился лишь в 1935 г. Это было уже не просто «ценное предложение» одного из администраторов новой власти, а закономерный акт советского символично-семиотического перекодирования, явившийся одним из мероприятий утверждавшейся Культуры Два. Поэтому в настоящей работе я сознательно оперирую термином *Ленинские горы*.

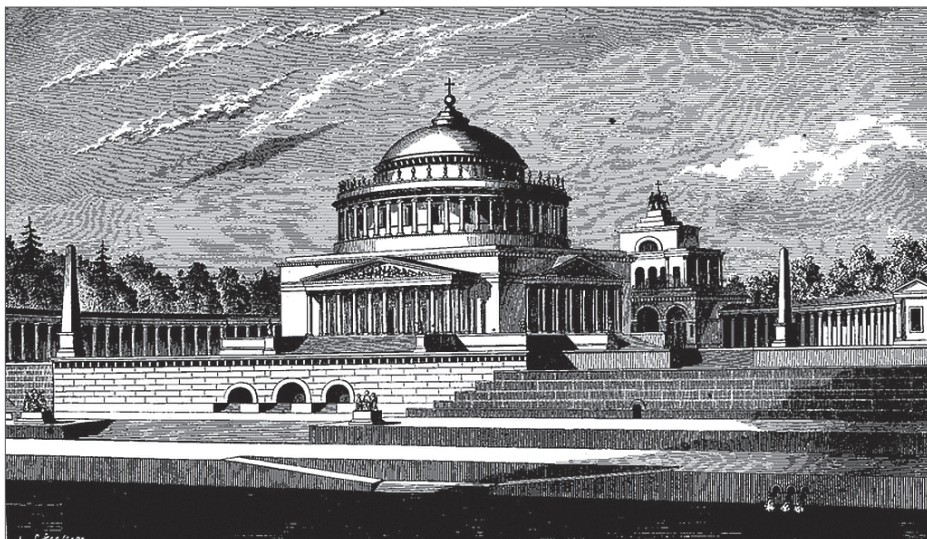
Остается обосновать термин *локус*. Проблема, связанная с его употреблением, заключается в том, что многие геокультурологи и литературоведы употребляют его как синоним термина *топос*. Но это не одно и то же. В настоящее время термин *топос* употребляется в двух отличающихся друг от друга значениях. Во-первых, согласно концепции Э. Р. Курциуса, топосы – это «устойчивые клише, схемы выражения (Ausdruckschemata), которые распространились в античной и средневековой литературе вследствие влияния на нее риторики» (Махов 2008: 264). Однако несколько

десятилетий назад, под влиянием работ В. Н. Топорова и его школы, понятие топоса стали связывать не с риторикой или мотивологией, а с культурной топографией (ср., например: «топос столичного города», «сакральный топос», «топос усадьбы как райского уголка» и т. п.). На мой взгляд, такое словоупотребление возможно, но при этом не следует забывать, что понятие «топографического» топоса достаточно абстрактно, не имеет статуса единичного явления и, как правило, не имеет четко обозначенных границ, характерных для феномена географического места (в максимальном варианте – местности). Локус же – это как раз прежде всего сравнительно небольшое, компактное и вполне конкретное место, о котором можно сказать: «Поедем-ка завтра в Веркяй (в Парк Горького, в Сокольники и т. п.)». Однако в процессе культурного семиозиса локус, в отличие от любой произвольно взятой географической местности, приобретает особую культурную репутацию, позволяющую ассоциировать отдельные локусы то с чудесными происшествиями, то с торговлей, то с историей литературы. Поэтизация локуса превращает его в литературное урочище (*locus poesiae*), но это уже следующий аспект проблемы (Топоров 1988: 67).

Первое, о чем следует упомянуть, говоря о любом локусе, а тем более гетеротопном, это особенности его *ландшафта*. Москвичи издавна считали Воробьевы горы местом особенным по очень простой причине: смотреть на них из города *красиво*, а смотреть с них на город *еще красивее*. И сейчас не найти места, откуда Москва смотрится так привлекательно, как оттуда. Уже Н. М. Карамзин упоминает Воробьевы горы, рисуя панораму Москвы в самом начале *Бедной Лизы*: «Подале, в густой зелени древних вязов блистает златоглавый Данилов монастырь; еще далее, почти на краю горизонта, синеются Воробьевы горы» (Карамзин 1971: 591). Поэтический мифотворец видит в них край света, именуемого Москвою, горизонт, который всегда волнует и манит. И потому нет ничего удивительного в том, что красота и особое положение этого локуса на краю московской «ойкумены» не могли не стать предпосылкой для его интенсивной мифологизации и поэтизации.

Характерным примером может послужить описание поездки на Воробьевы горы в макроэссе М. Н. Загоскина *Москва и москвичи* (1838–1842). Рассказчик, скрывающийся под именем Богдана Ильича Бельского, везет туда своего гостя, француза Дюверние.

Потом, когда поднялись на первые возвышенности Воробьевых гор, налево стали обрисовываться, на самом краю горизонта, отдаленные части города: ближайших не было еще видно; но мой путешественник, как будто бы предчувствуя, что перед ним готова открыться великолепная картина, не спускал глаз с левой стороны нашей дороги. Мы въехали по узкой дорожке в мелкий, но частый лес. Вот он стал редеть, дорожка круто поворотила влево, мы въехали на открытое место, и третья часть Москвы, со всеми своими колокольнями, церквами и каланчами, которые так походят на турецкие минареты, разостлалась, как *нарисованная*, под нашими ногами <...> Как в волшебной *опере*, менялись поминутно *декорации* этой обширной *сцены*: при каждом повороте дороги, при каждом изгибе гор Москва принимала новый вид (Загоскин 1898: 23–24. Курсив мой. – В. Ш.)



Ил. 1. А. Л. Витберг. Проект храма Христа Спасителя на Воробьевых горах (гравюра Л. А. Серякова).

Автор отрывка подчеркивает *живописность* (точнее, «картинность»), *театральность* и *динамичность* великолепной панорамы города, открывающейся с поросшего лесом Воробьевского обрыва. Но если так, то почему бы не построить там нечто величественное, откуда можно было бы любоваться Москвою? А вдобавок видное издали: от Кремля, с Красной площади, с Тверского холма?

Во времена Загоскина это «ничто» уже строили. В день Рождества Христова, 25 декабря 1812 г., когда последний солдат 600-тысячной армии Наполеона был изгнан из пределов России, император Александр I подписал Высочайший Манифест о построении в Москве церкви во имя Спасителя Христа. 12 октября 1817 г. император заложил в его основу краеугольный камень не где-нибудь, а именно на Воробьевых горах. Идея построить храм принадлежала генералу армии Михаилу Кикину, а среди инициаторов его локализации на месте сгоревшего Воробьевского дворца называют графа Федора Ростопчина – генерал-губернатора и главного инициатора поджога занятой Наполеоном столицы.

Сентиментально-романтическая поэтизация Воробьевых гор представляет собою некое предисловие, которое предшествует сознательному и планомерному построению гетеротопии Ленинских гор в XX в. В этом отношении история данного локуса напоминает историю сравнительно поздней мифологизации Арбата (1930–1950 гг.), которой также предшествовала своя предыстория (Кнабе 1998: 140–163). На мой взгляд, можно утверждать, что интересующий нас локус стал бы гетеротопным по отношению к остальному городскому ландшафту на сто лет раньше, если бы там построили храм Христа Спасителя по проекту Александра Витберга.

Тяжеловесная классицистическая громада, обремененная масонской символикой и расположенная не в центре, а возвышавшаяся над городом, воспринималась бы как слишком уж «немосковское», чужеродное тело (ил. 1). Несостоявшийся храм, запланированный согласно строго рационалистической схеме, о чем красноречиво свидетельствует соответствующая глава *Былого и дум* Герцена (Герцен 1969: 239–243), явился первым звеном мифологической цепи, приведшей, в конце концов, к Ленинским горам как к территории Просвещения, Науки и Прогресса.

Вторым звеном этой цепи явилась знаменитая клятва Герцена и Огарева (наиболее вероятная ее дата – 1827 г.; Ждановский, Гурьянов 1969: 847):

Мы ушли от них вперед и, далеко опередивши, взбежали на место закладки Витбергова храма на Воробьевых горах.

Запыхавшись и раскрасневшись, стояли мы там, обтирая пот. Садилось солнце, купола блестели, город стлаался на необозримое пространство под горой, свежий ветерок подувал на нас, постояли мы, постояли, оперлись друг на друга и, вдруг обнявшись, присягнули, в виду всей Москвы, пожертвовать нашей жизнью на избранную нами борьбу <...>

С этого дня Воробьевы горы сделались для нас *местом богомолья*, и мы в год раз или два ходили туда, и всегда одни (Герцен 1969: 80–81. Курсив мой. – В. III.).

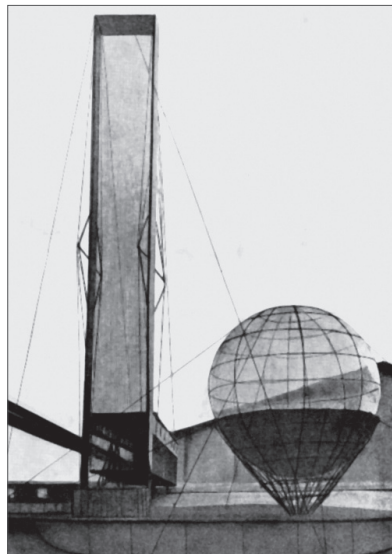
Некоторые моменты в этом известном фрагменте *Былого и дум* обращают на себя особое внимание. Во-первых, следует отметить момент *сакральности* происходящего. Юношам (и, видимо, сопровождавшим их взрослым) пришло в голову «взбежать» именно на место закладки Витбергова храма, то есть в место особенное, заранее отмеченное печатью священности. Чувство священности, доходящей едва ли не до религиозного экстаза, особым образом подчеркивается, когда автор сообщает о том, что Воробьевы горы сделались для него и Огарева «местом богомолья». Во-вторых, Герцен счел нужным спустя долгие годы обратить внимание не только на «избранную нами борьбу» (по всей видимости, за идеалы декабристов, культ которых процветал в их семьях), но и на *красоту Москвы*, расстилавшейся под горой: в воображении романтика священное всегда сочетается с прекрасным. И, наконец, в-третьих, Воробьевы горы объявляются местом религиозного служения восторженной романтической *дружбе*, превращаясь в своего рода *locus amittitiae sacra* в сознании как обоих юношей, так и их благодарных читателей. Можно предположить, что после прочтения *Былого и дум* немало охваченных восторгом молодых людей приходило на Воробьевы, а впоследствии и на Ленинские горы, чтобы произнести там ту или иную торжественную клятву.

Возвышенная «энергетичность» этого места, как никакого другого во всей Москве, включая семантически двойственный Кремль, в свое время повлияла и на автора этих строк, который всегда приходил туда перед тем как на длительное время покинуть родной город и который в детстве мечтал, чтобы его похоронили на Воробьевых горах. Но если на него в первую очередь влиял фактор красоты открывающихся отсюда видов (ср. герценовское: «садилось солнце, купола блестели,

город стался на необозримое пространство под горой»), то профессор Т. Е. Автухович в обсуждении настоящего доклада на конференции «Вильнюс::гетеротопии» 19 сентября 2013 г. вспоминала об атмосфере в МГУ на Ленинских горах в 1970-е гг. как о «пространстве свободы, в котором царил дух вольного товарищества»¹, тем самым свидетельствуя о прочности и актуальности герценовско-огаревского мифа.

Третьим звеном мифологической цепи стала близкая к осуществлению идея построить на месте закладки храма Христа Спасителя Институт библиотековедения им. В. И. Ленина по проекту Ивана Леонидова (ил. 2) – одного из корифеев русского конструктивизма, архитектора-визионера, чьи идеи смогли осуществиться лишь годы спустя в Центральном ансамбле Всемирной выставки в Нью-Йорке (1939), в проекте ратуши в Торонто Вильо Ревелла (1958–1965) и в правительственном центре в Бразилиа Оскара Нимейера (1959–1960). При всей непохожести на неоклассицизм Витберга, леонидовские стеклянные шары и параллелепипеды несли в себе ту же самую идею разумности и идеального порядка. Появилось и нечто новое – идея *науки*, воплощенная в *храме книжной мудрости*, что было вполне в духе веры в безграничные возможности науки и техники, которая была так характерна для конструктивизма 1920-х гг.

Стоит обратить внимание еще на одно важное топографическое обстоятельство. Высшая точка Воробьевых гор, на которой стоял сгоревший Воробьевский дворец и где должны были быть построены сначала Витбергов храм, а затем леонидовский Институт библиотековедения (ныне это так называемая Университетская площадь и Смотровая площадка как ее фрагмент, непосредственно примыкающий к обрыву), находится на воображаемой (и едва ли не идеально прямой!) оси, связывающей Лобное место на Красной площади, которое в Средневековье символизировало Голгофу (*Москва белокаменная* 1875: 139, 174, 189), Успенский собор в Кремле и храм Христа Спасителя по проекту К. А. Тона (или Дворец Советов, так и не построенный на его развалинах). Далее эта ось шла вдоль Пречистенки, делила пополам Девичье поле и Лужники, пересекала Лужнецкую излучину Москва-реки в самой середине ее полуокружности и, наконец, упиралась в сакральный центр Воробьевых / Ленинских гор, на котором *нельзя было не построить* некоего величественного здания. И такое здание было построено в 1949–1953 гг.: это высотное здание Московского



Ил. 2. И. И. Леонидов. Проект Института библиотековедения им. В. И. Ленина на Ленинских горах, 1927.

¹ Цитирую по записи в блокноте.



Ил. 3. Высотное здание Московского университета им. М. В. Ломоносова. Фото Оскара Рассона.

этот «храм», так как, несмотря на официально декларируемый атеизм, еще русская революция (Культура Один) имела сакральный характер (Бердяев 1990: 28–37), а тоталитарная культура, заменив революционную динамику апофеозом финального торжества, сохранила и даже усилила религиозный пафос своего воздействия (Паперный 1996: 27–40). Об этом красноречиво свидетельствует устная легенда о том, что четыре колонны из цельной яшмы, размещенные перед залом заседаний Ученого совета МГУ (кабинетом ректора) на девятом этаже так называемой зоны А², то есть центральной башни «высотки», уцелели при сносе тоновского храма Христа Спасителя в Чертолье. Другая легенда гласила, что в отделке высотного здания использовались материалы разрушенного Рейхстага, в частности редкий розовый мрамор, что не соответствует действительности; зато химический факультет в самом деле был частично оборудован немецкими трофейными вытяжными шкафами. Последняя легенда лишена сакрального смысла, зато хорошо передает важное для Культуры Два финалистическое сознание победителей и подспудно осознаваемое семанτικο-стилистическое родство советского и немецкого вариантов этой культуры.

Учиться в университете на Ленинских горах было мечтой многих юношей и девушек послевоенного времени, которые еще верили в торжество прогресса и в популярный в то время лозунг «Знание – сила». Исполняемая то и дело по радио песня «Ленинские горы» (1949, музыка Ю. С. Милютин, слова Е. А. Долматовского) проникала в юные сердца благодаря заключенному в ней пиетическому восторгу и банальной сентиментальности, которая всегда «отыщет уголок» в сердце русского человека. Евгений Долматовский, один из талантливейших творцов Культуры Два, прекрасно понимал, к каким душевным струнам простых советских людей нужно

университета им. М. В. Ломоносова (ил. 3). Таким образом, предыстория Ленинских гор благополучно завершилась: началось их активное участие в осуществлении торжества Культуры Два.

На Ленинских горах построили не только Дворец, но и Храм науки. Вторая метафора звучала значительно реже, но все же поэт М. М. Морозов в 1951 г. или Даниил Гранин в повести *Искатели* (1954) именно так называли высотное здание МГУ. Такое словоупотребление полностью соответствовало сущности Культуры Два, создавшей

² Отдельные части (крылья, флигели) высотного здания МГУ, которое, разумеется, строили заключенные, называются как в ГУЛАГе – зонами.

прикоснуться, чтобы утвердить в их сознании исключительную роль лениногорской гетеротопии:

Друзья, люблю я Ленинские горы,
Там хорошо рассвет встречать вдвоем;
Видны Москвы чудесные просторы
С крутых высот на много верст кругом,
Стоят на страже трубы заводские.
И над Кремлем рассвета синева...
Надежда мира, сердце всей России,
Москва – столица, моя Москва.

Когда взойдешь на Ленинские горы,
Захватит дух от гордой высоты:
Во всей красе предстанет нашим взорам
Великий город сбывшейся мечты.
Вдали огни сияют золотые,
Шумит над нами юная листва.
Надежда мира, сердце всей России,
Москва – столица, моя Москва.

Вы стали выше, Ленинские горы,
Здесь корпуса стоят, как на смотрю.
Украшен ими наш великий город.
Сюда придут студенты поутру.
Мы вспомним наши годы молодые
И наших песен звонкие слова.
Надежда мира, сердце всей России,
Москва – столица, моя Москва.

(Долматовский 1977: 293)

Текст песни избилует типичнейшими для Культуры Два общими местами: «над Кремлем рассвета синева» (а не заката, как у Герцена), «чудесные просторы», «гордая высота», «великий город сбывшейся мечты», «годы молодые», «песен звонкие слова»... Что ни слово, то сладко-возвышенная метафора, напоминающая об одержанной Победе и уготованном всем Счастье.

Этот своего рода гимн Ленинских гор превосходно исполнил роль канонизирующего текста, который регламентировал свершившееся формирование лениногорской гетеротопии как *царства разума, науки и культуры*. Переходим к краткому описанию этой территории.

Я намерен остановиться на двух проблемах: 1) границы локуса и его особо значимые, акцентные составляющие; 2) специфика «инаковости» Ленинских гор на общем фоне Культуры Два.

1. Специфически маркированная территория Ленинских гор выходит далеко за пределы уступа Теплостанской возвышенности. Центральное место всей гетеротопии занимает комплекс зданий МГУ, которые, образуя гармоническое единство в

неоклассицистическом стиле, со всех сторон окружают главное, высотное здание с его многочисленными «зонами». Этот комплекс постепенно пополнялся все новыми сооружениями и микролокусами: это физический и химический факультеты, первый и второй корпус гуманитарных факультетов, ботанический сад, обсерватория, спортивный комплекс, столовая, гаражи, лаборатории и т. п. Долгое время университетский «кампус» не осмеливался выходить за неписанные границы, обозначенные Университетским проспектом на северо-востоке, Мичуринским проспектом на северо-западе, проспектом Вернадского на юго-востоке и Ломоносовским проспектом на юго-западе. Но в 2005 г. на продолжении вышеупомянутой оси, связывающей Лобное место с главным зданием университета, было построено здание Фундаментальной научной библиотеки МГУ, и тем самым университетский городок вырвался за пределы Ломоносовского проспекта в сторону большого пустыря, который никак не мог принадлежать к благородной гетеротопии разума, науки и культуры, ибо там размещался подземный командный штаб противовоздушной обороны Москвы с боевыми ракетами.

На территории лениногорской гетеротопии находились также комплекс зданий Научно-исследовательского института геохимии АН СССР им. В. И. Вернадского, Институт физических проблем им. П. А. Капицы в бывшей Мамоновой даче (на ее территории вдобавок располагались и особняки партийной номенклатуры) и величественное посольство Китайской Народной Республики – самого могучего и надежного «друга» СССР. Позднее в пределах локуса были построены неоконструктивистский Дворец пионеров и школьников (1962), здание Президиума Российской Академии наук (1990), именуемое в народе «Золотыми мозгами», Большой Московский Государственный цирк на проспекте Вернадского (1971), а также Московский Государственный академический детский музыкальный театр им. Н. И. Сац (1979). Невозможно не упомянуть также ренессансно-неоклассицистический дворцово-парковый комплекс Дома приемов ЦК КПСС (1962)³, располагающийся над Москва-рекой, в западной части ее излучины.

Таким образом, границы гетеротопного локуса Ленинские горы как территории благородства, разума, науки и культуры образуют: излучина Москва-реки, от впадения р. Сетуни до Андреевского монастыря в Пленницах (у Калужской заставы), Мосфильмовская улица, Ломоносовский проспект, улица Коперника, юго-восточный край парка, в котором расположен бывший Дворец пионеров, фрагмент улицы Зелинского и фрагмент Воробьевского шоссе⁴ до Калужской заставы⁵. В этом районе Москвы преобладают довольно милые дома из белого кирпича, «с повышенными удобствами», особенно много зеленых насаждений, парков, садов (даже настоящие яблоневые сады около цирка и в ботаническом питомнике МГУ), но есть

³ Ныне Дом приемов Администрации Президента Российской Федерации.

⁴ С 6 мая 1981 г. – улица Косыгина.

⁵ С 11 апреля 1968 г. – площадь Гагарина.

и немало закрытых от постороннего глаза территорий за высокими заборами, где проходят важные (строго секретные) научные исследования и приемы важных лиц, которые также нередко бывают секретными.

Заметим, что «учебно-научный» район современной Москвы выходит далеко за пределы Ленинских гор, но все же «жметя» к юго-западу столицы. Сразу после Второй мировой войны был построен ряд академических институтов вокруг Калужского шоссе⁶, проведена сеть Академических проездов, в которых появились коттеджи с квартирами для ученых. Топонимика этих мест также подчинена тематике наук (главным образом, точных и естественных) – ул. Вавилова (бывш. 1-ый Академический проезд), ул. Зелинского, ул. Бардина, ул. Ляпунова, ул. Ферсмана и т. п. В 1970-е гг. семантическое поле «научности» растеклось по спальному району Беляево-Богородское и докатилось до Теплого Стана, все время сохраняя направление на юго-запад – к свету знания, к западным удобствам и рациональности.

2. По моему глубокому убеждению, преобладающим «энтелехийным» началом, духом именно советской (а не всей русской) культуры сталинского периода было торжество деревенщины над городской книжной образованностью. Под деревенщиной я понимаю не традиционную крестьянскую культуру, которая к началу XX в. стремительно утрачивала патриархальную невинность (ср. повесть А. П. Чехова *В овраге* или *Деревню* И. А. Бунина), а «культуру» необузданной, самоуверенной и малообразованной массы, гордо называвшей себя советским народом и открыто презиравшей умных, чистеньких и слаонервных интеллигентов. Нищета материи и духа⁷, хамство как норма поведения, дурно понятый коллективизм, который, среди прочего, выражался в привычке бесцеремонно лезть в чужие дела, привычка говорить и думать, как блатные, и еще многое другое, о чем неоднократно писалось, – такую была «генеральная линия» не официальной, а реальной советской культуры (ср. Кантор 2005: 28–38, 49–52). Как проникновенно писал еще в 1847 г. Т. Н. Грановский,

массы, как природа или как скандинавский Тор, бессмысленно жестоки или бессмысленно добродушны. Они коснеют под тяжестью исторических и естественных определений, от которых освобождается мыслью только отдельная личность. В этом разложении масс мыслию заключается процесс истории. Ее задача – нравственная, просвещенная, независимая от роковых определений личность и сообразное требованиям такой личности общество (Грановский 1900: 445).

Советским людям «мужицкого» закваса нравилась не поэзия Пастернака, а стихи Есенина, не проза и драматургия Булгакова, а романы Шолохова (я нарочно называю авторов, обладавших подлинным талантом). Своим поведением они напоминали не какого-нибудь Кавалерова из *Зависти* Юрия Олеши, а Василия Иваныча

⁶ С 13 декабря 1957 г. – Ленинский проспект.

⁷ Нищету обоих этих начал неплохо передает поговорка сталинских времен: «Коза – сталинская корова: ты ее подоишь, а она тебе: “Бляя...”» (цитирую со слов моего отца, Георгия Александровича Щукина).

Чапаева или Максима из кинотрилогии Г. М. Козинцева и Л. З. Трауберга – вчерашних мужиков, волею «случая» ставших «народными» революционерами или «народными» полководцами. А так называемая советская власть сталинского периода, жестоко угнетая этот «народ», тем не менее заботилась не только о собственных интересах, но и была вынуждена выражать интересы темных и полутемных, деревенских и полудеревенских масс, ибо своими социальными корнями была теснейшим образом с этими массами связана.

Но история не может не идти вперед. Повторим слова Грановского: «В <...> разложении масс мысляю заключается процесс истории». Поэтому, если бы можно было представить себе каноническую советскую культуру как некое пространство, например, поле (что, конечно, является упрощением), то в этом поле даже малоискушенный наблюдатель легко заметил бы наличие *гетеротопий* – то есть элементов вроде бы и советских, да не совсем. Не маргинальных, не идущих вразрез, но явно отличающихся от «генеральной линии».

Искусствовед Екатерина Сальникова на многочисленных примерах убедительно доказала, что так называемый «большой советский стиль» на самом деле был в высшей степени гетерогенным, сотканным из неоднородных элементов, некоторые из которых выглядели даже подозрительно, но тем не менее сосуществовали *внутри* общепринятой тоталитарной модели. Тут и индивидуализм позднего Маяковского, от которого никуда не денешься, и «самочинный модернизм» фильма Абрама Роома *Строгий юноша* (1936) по сценарию Ю. Олеси, и постепенный отказ от революционно-некрофильского аскетизма («и, как один, умрем в борьбе за это») в пользу неоклассического традиционализма или универсального гуманизма с неизбежными поправками на советский контекст. Тут и скрытая тоска по быломu изяществу или даже «буржуазности» – безукоризненная косметика Любови Орловой, модные шляпки Валентины Серовой, элегантные рояли или сверкающие чистотой санатории и родильные дома как общее место в «тоталитарных» киносценариях и, наконец, агитация за потребление, особенно сильно ощущаемая в искусстве плаката (Сальникова 2008: 21–41, 71–100). Возвращаясь к Ленинским горам: в подвальной части зоны В высотного здания МГУ еще в 1970-е гг. был магазин, где продавались концентраты, пряности, сухофрукты, чай и кофе. На его витрине красовался плакат времен постройки здания (1953), изображавший «элегантного» мужчину в пиджаке с галстуком и с пробором в волосах (полнейшая «буржуазность»!), который держал в руке стеклянную банку с наклейкой «Борщ». На плакате было начертано следующее стихотворение (цитирую по памяти):

Вот борщ: вкуснее всех борщей,
Из первосортных овощей.
Купи, открой, включи горелку,
Вскипит – и наливай в тарелку.

Но все же не «буржуазный» лоск, не американский комфорт (мраморные холлы или отделанные мореным дубом скоростные лифты!) и прочая «изящная жизнь»

были главными отличительными чертами гетеротопии, именуемой Ленинским горам. В советской культуре тридцатых, сороковых и пятидесятых годов достаточно сильна была просветительская, строго рационалистическая линия, склонная к традиционализму неоклассического толка, но ориентированная не на XVIII в., а скорее на идеализм народничества в своем старании продолжать «столбовые духовные традиции демократической интеллигенции предреволюционных лет» (Кнабе 1998: 171). На ее знамени были начертаны священные для нее слова: Разум, Знание, Наука, Просвещение, Прогресс, Целомудрие, Благородство, Дерзание, Красота, Гармония. Георгий Кнабе определяет ее метонимически – «арбатская цивилизация»; к его исчерпывающему и удивительно верному описанию этого культурного феномена трудно что-либо добавить (Кнабе 1998: 163–179), и это определение вполне обосновано, несмотря на то что «арбатская цивилизация» расцвела пышным цветом не только на Арбате и в прилегающих к нему переулках, но также в Ленинграде⁸ и, конечно, в академгородках – Обнинске, под Новосибирском.

Ленинские горы относятся именно к этому ряду гетеротопий. Это был остров высокой образованности, благородства, благополучия⁹ и человеческого достоинства, вознесшийся среди моря невежества, хамства, нищеты и массовидного «человеческого материала».

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРДЯЕВ, Н., 1990: Духовные основы русской революции. *Ит:* БЕРДЯЕВ, Н. *Собр. соч.* Т. 4. Париж: YMCA-Press.
- ВЕСЕЛОВА, И. С., 1998. Логика московской путаницы (на материале московской «несказочной» прозы конца XVIII – начала XX в.). *Ит:* КНАБЕ, Г. С., отв. ред. *Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. ст.* Москва: Российский гос. гуманитарный университет, 98–118.
- ВЕШНИНСКИЙ, Ю. Г., 1998. Социокультурная топография Москвы: от 1970-х к 1990-м. *Ит:* КНАБЕ, Г. С., отв. ред. *Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. ст.* Москва: Российский гос. гуманитарный университет, 198–225.
- Витберг, Александр Лаврентьевич. *Википедия*. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Витберг,_Александр_Лаврентьевич [см. 20 03 2014].
- ВОСТРЫШЕВ, М. И., 2007. *Москва. Большая иллюстрированная энциклопедия: Москвоведение от А до Я*. Москва: Эскмо, Алгоритм; Харьков: Око.
- ГЕРЦЕН, А., 1969. *Былое и думы*, ч. 1–5. Москва: Художественная литература.
- Главное здание МГУ. *Википедия*. Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Главное_здание_МГУ [см. 20 03 2014].

⁸ Красноречивым свидетельством «арбатских» (просветительских и левodemократических и к тому же вполне просоветских) настроений ленинградской молодежи предвоенной поры являются воспоминания Ю. М. Лотмана (1999: 325–326). Те же настроения превосходно передает Б. Л. Васильев в повести *Завтра была война* (1984).

⁹ Каким бы быстротечным и хрупким не было это благополучие и в сталинские, и в последующие годы.

- ГЛИНКА, Ф., 1965. Москва. *Ил:* МАКОГОНЕНКО, Г. П., ОРЛОВ, В. Н., ред. *Русские поэты: Антология в 4 т.* Т. I. Москва: Детская литература, 603–604.
- ГРАНОВСКИЙ, Т. Н., 1900. Историческая литература во Франции и Германии в 1847 году. *Ил:* ГРАНОВСКИЙ, Т. Н. *Сочинения.* Изд. 4-е. Москва.
- ДОЛМАТОВСКИЙ, Е., 1977. Ленинские горы. *Ил:* КРЮКОВ, Н., ШВЕДОВ, Я., сост. *Русские советские песни (1917–1977).* Москва: Художественная литература, 293.
- ЖДАНОВСКИЙ, Н., ГУРЬЯНОВ, В., 1969. Примечания. *Ил:* ГЕРЦЕН, А. *Былое и думы*, ч. 1–5. Москва: Художественная литература, 843–864.
- ЗАГОСКИН, М. Н., 1898. *Полн. собр. соч.* Т. 7. Санкт-Петербург; Москва: М. О. Вольф.
- Здание Российской Академии наук. *Сов. секретно. Особая папка.* Режим доступа: <http://ss-ор.ru/reviews/view/80> [см. 28 03 2014].
- КАНТОР, В. К., 2005. *Русская классика, или Бытие России.* Москва: «Российская политическая энциклопедия» (РОССПЭН).
- КАРАМЗИН, Н. М., 1971. Бедная Лиза. *Ил:* МАКОГОНЕНКО, Г., сост. *Русская проза XVIII века.* Москва: Художественная литература, 591–605.
- КНАБЕ, Г. С., 1998. Арбатская цивилизация и арбатский миф. *Ил:* КНАБЕ, Г. С., отв. ред. *Москва и «московский текст» русской культуры: Сб. ст.* Москва: Российский гос. гуманитарный университет, 137–197.
- КРЖИЖАНОВСКИЙ, С., 1989. Штемпель: Москва. *Ил:* КРЖИЖАНОВСКИЙ, С. *Воспоминания о будущем: Избранное из неизданного.* Москва: Московский рабочий, 271–288.
- Ленинские горы, 1973. *Ил:* *Большая советская энциклопедия*, т. 14. Москва: Советская энциклопедия.
- Леонидов, Иван Ильич. *Википедия.* Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/wiki/Леонидов,_Иван_Ильич [см. 22 03 2014].
- ЛОТМАН, Ю. М., 1999. Просматривая жизнь с ее начала... *Ил:* ЕГОРОВ, Б. Ф. *Жизнь и творчество Ю. М. Лотмана.* Москва: Новое литературное обозрение, 323–330.
- Мамонова дача. *Википедия.* Режим доступа: http://ru.wikipedia.org/Мамонова_дача [см. 17 03 2014]
- МАХОВ, А. Е., 2008. Топос. *Ил:* ТАМАРЧЕНКО, Н. Д., глав. науч. ред. *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий.* Москва: Изд-во Кулагиной; Intrada, 264–266.
- МОКЕЕВ, Г. Я., 2007. *Небесный Град Святой Руси.* Москва: Союз писателей России, ИИПК «ИХТИОС».
- Москва белокаменная 1875. Москва белокаменная, ее святыни и достопримечательности.* Санкт-Петербург: издание Редакции народного журнала «Морской вестник».
- МЯЧИН, И. К., 1977. *По Москве-реке: Рублево. Беседы.* Москва: Московский рабочий.
- ПАПЕРНЫЙ, В., 1996. *Культура «Два».* Москва: Новое литературное обозрение.
- САЛЬНИКОВА, Е., 2008. *Советская культура в движении. От середины 1930-х к середине 1980-х: Визуальные образы, герои, сюжеты.* Москва: Изд-во ЛКИ.
- ТИХОМИРОВ, М. Н., 1997. *Средневековая Москва.* Москва: Книжный сад.
- ТОПОРОВ, В. Н., 1988. К понятию «литературного урочища» (Locus poesiae). *Ил:* НЕВЕРДИНОВА, В., ред. *Литературный процесс и проблемы литературной культуры. Материалы для обсуждения.* Таллинн: Таллиннский педагог. ин-т им. Э. Вильде, 61–68.
- Национальный корпус русского языка, 2014. Режим доступа: <http://www.ruscorgpora.ru/> [см. 22 03 2014].

Пределы архива: *Блокада* Сергея Лозницы*

Наталия Арлаускайте

Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

В современном русском кино, посвященном Второй мировой войне, *Блокада* Сергея Лозницы (2005) принадлежит место достаточно исключительное: это фильм, насчет которого существует хорошо документированное почти полное согласие между организаторами фестивалей¹, кинокритиками, исследователями кино и/или блокады, историками и непрофессиональными зрителями – иными словами, между российским и международным экспертным и неспециализированным сообществами². Этот консенсус коротко обозначен словами «правда о войне/блокаде на экране». О критическом взгляде на фильм свидетельствуют упоминание в некоторых статьях заседания и дискуссии в Комитете по кинематографии, финансировавшем фильм, а также письмо, написанное в духе «фильма не видели, но осуждаем» и опубликованное в националистической *Литературной газете*. С другой стороны, как будет показано далее, *Блокада* интенсивно работает с ретросценарием, доминирующим в массовом игровом кино, – той его части, что затрагивает репрезентацию и осмысление прошлого, тем более драматического. Томас Эльзассер следующим

* Статья написана при поддержке Совета по науке Литвы, финансировавшего проект «Поиски идентичности и политическая практика в современной России, 1990–2010» (МР-11282). Здесь публикуется сокращенная и исправленная версия статьи (см.: Arlauskaitė 2013), в которой анализ фильма предваряет обсуждение исторической документалистики, основанной на архивном материале, идеи архива и проблем визуализирования предельного опыта.

¹ Фильм награжден призами нескольких фестивалей документального кино. Неполный список наград см.: <http://www.loznitsa.com/ru/films.html?num=8&page=1> [2012-12-03].

² Экспертное сообщество: Barskova 2009a, Youngblood 2007, Bidlack 2007, Pachler 2007, Ковалов 2007, Стишова 2006, Бейкер 2006; зрители: Prikgyl 2007, _vlush 2006; комментарии под статьей: Ковалов 2007; указание на «внимательного зрителя» из письма в *Литературную газету* в статье: Стишова 2006.

образом определяет ретросценарий немецких фильмов, рассказывающих о периоде нацистской власти:

В моде на ретро Жан Бодрийар заметил отчетливую тенденцию к «ретро-сценарию»: пребывающие в состоянии политической стагнации граждане Западной Европы при помощи кино предаются воспоминаниям о тех временах, когда в истории их стран еще существовали отдельные злодеи и жертвы, существовали имевшие значение цели, принимались решения о жизни и смерти. В таком подходе к истории привлекала возможность предложить рассказ с началом, серединой и концом, который создавал бы иллюзию повествования о судьбе человека или нации. Эту потребность фашизм пытался удовлетворить в массовом масштабе. Поэтому Бодрийар считает, что кинематографический возврат в историю – это не попытка примириться с прошлым, а фетишизация совсем другого, связанного с настоящим, переживания (Эльзассер 1994: 60)³.

Ретросценарий скрупулезно восстанавливает прошлое, но одновременно останавливает, блокирует работу с ним, так как опирается на формы кинонарративности, укорененные в классическом киноповествовании и разрешающие все конфликты в непрерывном пространстве и времени, в мире, где все события обладают внятными, очерченными причинами и следствиями, а воспринимающий их субъект взгляда и исторической памяти соединяет элементы этого мира в непротиворечивое целое, не предусматривающее конкурирующих восприятий и интерпретаций⁴. Именно по этой причине традиционное доминирующее киноповествование является основной кинематографической формой архивирования памяти, производящей и упаковывающей массово потребляемые образы истории, и именно потому она не подходит для рефлексии исторического опыта – она подобной рефлексии не предусматривает. *Блокада*, как кажется, адаптирует ретросценарий к форме документального кино, а он не предполагает вопросов к доминирующему порядку архива, однако именно его «разъятие» – «наконец-то правда» – парадоксальным образом полагается заслугой и достоинством фильма. Моей целью ни в коей мере не является развенчание репутации фильма; в центре статьи – анализ устройства такого парадокса/способа архивирования памяти и его эффектов, прежде всего – системы нарративных решений и их идеологических оснований. Архив здесь понимается в традиции Мишеля Фуко: это не тексты, вещи или изображения, оказавшиеся рядом, не их будто бы нейтральный и в принципе бесконечный набор, а правила, по которым они отображены, по которым им предоставлено преимущество в сравнении с другими вещами и текстами и по которым они приобретают то или иное значение. Это соотношение между тем, что показано, видимо, и тем, что подлежит умолчанию,

³ Перевод с английского немного исправлен.

⁴ Таким образом описываемая доминирующая форма киноповествования свойственна кино в целом. Классическая или голливудская нарративность со времен теории киноаппарата полагается частью институциональных особенностей кино, вновь и вновь воспроизводимых на уровне создания (производства) и распространения фильмов, организации просмотра/потребления, самого кинотеатра и способов его восприятия.

не может быть показано или увидено. Вместе с тем архив – это условия изменчивости такого рода правил и порядок производства суждений⁵.

Блокада (50 мин.) – фильм, смонтированный из обнаруженного в архиве и уже отчасти использованного материала. Его авторы – 38 операторов, снимавших ленинградскую блокаду (указаны в титрах). Хроникальный материал выстроен от конца августа 1941 г. до салюта 27 января 1944 г. в честь снятия блокады, за которым следует сцена публичной казни немецких пленнх 5 января 1946 г. Материал упорядочен в виде небольших эпизодов, следующих друг за другом: ведение немецких пленнх по улицам Ленинграда в начале войны, тушение пожара, сбор воды на улицах, перетаскивание вещей, похороны и т. д. Эти эпизоды монтируются по логике обычного реалистического фильма, в котором монтажные соединения конвенционально скрепляют пространственную непрерывность и в целом незаметны. Эпизоды разделены черными заставками. Иногда они приобретают внутреннюю (диегетическую) мотивацию, например, «выход» из заставки мотивирован переходом к ночной бомбардировке. Синхронный звук участвует в фильме непрерывно, скрепляя как внутриэпизодные соединения, так и эпизоды между собой. Хроникальный материал, использованный в фильме, – немой, весь синхронный звук создан для фильма специально. Как объясняет звукорежиссер фильма Владимир Головницкий, звук смонтирован из звукового архива, однако единственный звук, записанный непосредственно во время Ленинградской блокады, – звук метронома – в фильме не был использован, так как на фоне звуковой повседневности звучал излишне драматично⁶. Особенность звуковой дорожки состоит в том, что, несмотря на то что мы время от времени слышим звук человеческого голоса, речь не артикулирована: человеческие голоса участвуют в звуках города на правах других звуков и шумов – слышен интонационный рисунок, речевой период, но не слова.

Что же значит в данном случае «правда о войне/блокаде»? Как она «сделана»? И, по выражению самого Лозницы, «что мы видим, когда мы видим» (Лозница 2005)? Этот вопрос особенно важен, если вспомним, что режиссер не склонен приписывать документальному кино «истинность» или «подлинность»:

Слово «подлинность» – о чем оно нам говорит? И что мы имеем в виду, когда говорим, например, о неподлинных событиях? <...> Я могу только повторить: нельзя, на мой взгляд, предлагать документальный фильм как часть жизни. Это можно назвать подменой понятий (там же).

Любое высказывание о действительности (а таков любой фильм) должно учитывать говорящего или смотрящего и систему его решений: «каждый снятый

⁵ См.: Foucault 1982, особенно раздел «Историческое *a priori* и архив». В немалой степени именно на идеи Фуко опираются авторы, занимающиеся анализом практик документирования и собирания, хранения документов и свидетельств, а также их рефлексии в искусстве. См.: Sekula 1986, Merewether 2006, Spieker 2008. Отличное от Фуко понимание архива см.: Derrida 1998.

⁶ Встреча со звукорежиссером в Вильнюсской медиатеке 16 сентября 2013 г.

кадр – это выбор, который уже структурирует пространство согласно заданному критерию» (там же)⁷. В своих текстах и интервью о «документальности» кино Лозница придерживается достаточно последовательной формалистско-структуралистской (в другой традиции – конструктивистской) позиции: действительность и фильм, объективное изображение и определенная проекция фрагмента видимого мира на пленку – совершенно разные вещи. То, что происходит на экране, – результат серии решений, и именно их логика интересна. Поэтому:

Возникает вопрос о том, что такое документ. Если я могу изменить смысл кадра или плана, например, сменой оптики, фокуса, цвета, ракурса, длительности, то какова цена этого документа и каков его подлинный смысл? Смысла, наверное, не совсем в материале. Смысла, наверное, в том, что я с ним делаю. Если вы показываете, как человек работает у станка пять секунд, – это трудовой энтузиазм. А если пять минут, то смысл меняется: это муки монотонного труда (Стишова 2005).

Это значит, что любой снятый и смонтированный фрагмент – выражение позиции, отношения, в конечном итоге, идеологии. Обычно в ее выстраивании участвуют не только изображение и способы его организации, но и музыка, а также закадровый текст/голос, которых Лозница, чрезвычайно тщательно работающий со звуком, сознательно избегает. Например, о фильме *Представление* (2008), в котором использована стандартная хроника первых послевоенных десятилетий, он утверждает, что элиминация музыки и комментария создает деидеологизированный текст: «<в> картине есть эпизоды, лишенные пропагандистской интонации, потому что убраны музыка и текст». Прочие звуки и шумы также полагаются инстанцией управления зрительским восприятием и степенью независимости суждения:

Мы от шестидесяти-семидесяти звуковых дорожек переходим к десяти, а потом опять возвращаемся к насыщенному звуку. Сначала мы представляем описываемое пространство, не комментируя его. Потом начинаем постепенно отбирать у зрителя право собственного суждения и в какой-то момент полностью его отбираем. А в конце снова возвращаем это право зрителю (Бейкер 2008).

Фильм-компиляция, архивный фильм, фильм из анонимных фрагментов (*found footage film*) предстает как мастерская по производству версий действительности, в которой звуку – прежде всего музыке и голосу – достается роль модератора, регулирующего доступ к ней.

Писавшие о *Блокаде* приходят к выводу о ее «подлинности», несмотря на то что некоторые аспекты «делания» фильма расценивают едва ли не противоположным способом: большинство соглашается с тем, что фильм фрагментарен и не участвует в «большом нарративе» (П. Барскова, Д. Янгблад, О. Ковалов), однако есть и те, кто усматривают в нем «линейное повествование» (Prikyl; Ries 2008: 444). Одни утверждают, что в фильме использован только аутентичный материал, другие – что в нем используются и инсценированные эпизоды (Ковалов 2007). Некоторые

⁷ Также см.: Лозница 2006.

противопоставляют *Блокаду* первому документальному фильму о блокаде *Ленинград в борьбе* (1942) и отмечают эпизоды и кадры, до *Блокады* не использовавшиеся. Однако уже в *Ленинграде в борьбе* были дирижабли, которые Полина Барскова полагает впервые показанными на «блокадной сцене», политические карикатуры и объявления об обмене одних вещей на другие, развешанные на заборах, которые Олегу Ковалову кажутся невозможными в хронике, снятой в пропагандистских целях, трупы на улицах, которые Ричард Бидлак считает впервые показанными в *Блокаде*. Одни утверждают, что это тщательно сконструированное изображение блокады (Д. Янгблад), другие – что зрители остаются один на один с действительностью. Им подается фрагмент истории «во всей первозданности» (Е. Стишова, _vlush, Р. Бидлак), и вместе с тем фильм деконструирует миф о блокадном «городе-герое». Для одних это повествование о трагедии населения (К. Paehler), для других – еще и о красоте города (Д. Янгблад).

Эти противоречия в наименьшей степени должны свидетельствовать о невнимательности: скорее это своеобразная заслуга фильма – он задействует разные ожидания, которые восходят к желанию «увидеть правду». Как это происходит, какую сеть значений, отзывающихся на различные ожидания, создает фильм, и есть главный вопрос, особенно с учетом того, что другие – более ранние – попытки показать документальную «правду блокады» дисквалифицируются как «дефектные» из-за их пронизывающей и отталкивающей пропаганды.

Дневниковые и мемуарные публикации последнего времени позволяют по-новому формулировать вопросы о человеке, переживающем опыт длительного, массового, рутинного умирания, и одновременно рефлексировать язык, артикуляцию этого опыта. А также – аналитические рамки, интерпретационные схемы и словарь, задействованные в такого рода исследованиях⁸. В точно таком же положении оказывается и кино: создатели кино либо воспроизводят имеющиеся модели понимания прошлого, либо сознательно (или нет) создают свои. Как и в художественном кино, эти интерпретационные схемы можно нащупать через формы когерентности: порядок памяти (свидетельствования) коррелирует с тем или иным принципом связности. Этот вопрос связан с серией других: кто является субъектом памяти (свидетельства и взгляда)? Кто смотрит/видит? И кто это видение упорядочивает? Или в случае *Блокады*, особенно ценимой за изображение обыденной жизни, – что значит видеть обыденность, рутину, и как ее изображение выстроено, от чьего имени?

В сущности это старый вопрос о кино и идеологии в альтюссеровском и фукольтианском смысле: каким способом кино транслирует, воспроизводит, модифицирует, рефлексировать идеологию, форму знания и условия его производства/высказывания. В этой традиции «кино» – не средствами кинематографа рассказанная история,

⁸ См.: Сандомирская 2013, Sandomirskaia 2010, Barskova 2009b; Барскова 2010a; Barskova 2010b. О поисках нового языка в современных литературных попытках говорить о блокаде – прежде всего в *Ленинграде* Игоря Вишневецкого и в *Рождественском посте* Сергея Завьялова – см.: Барскова 2010b.

показанные предметы и люди, произнесенные фразы; это «как» кино – как организовано повествование, как упорядочено видение, как соединены отрезки и уровни, как может/должно происходить понимание и идентификация с изображением, какие «неавторизованные» (Джудит Мейн) формы понимания возможны.

Наиболее подробный ответ на вопрос, как работает «как», обнаруживается в исследованиях, посвященных нарративному художественному кино, иначе называемому классическим или реалистическим киноповествованием. В контексте истории и кино оно существенно еще и потому, что до сих пор остается основным способом для кинематографического повествования об исторических событиях, в том числе травмах. Реалистическое киноповествование создает иллюзию непосредственного наблюдения, условием которой является незаметность работы киноаппарата, в которую входят как средства киноповествования, прежде всего монтаж, так и культурные навыки потребления/восприятия кино, например, незамечание монтажных соединений. То есть такого рода монтаж призван не столько создавать новое знание, сколько сглаживать зазоры в визуальных и звуковых соединениях, маскировать «делание», производство кино. Такая пространственно-временная непротиворечивость непосредственно связана с диегетическими шумами и синхронным голосом – в таком случае источники знания, связанные с различными органами чувств, сохраняют интерпретационное единство и поддерживают изображение.

Когда в реалистическое киноповествование облекается историческая травма, историческая катастрофа, происходит, в терминах Эльзассера, «перераспределение вины» (*management of guilt*; Elsaesser 2008) – такая организация повествования о жертвах и палачах, результат которой – «сглаживание», «обезболивание» травмы, вины, боли, памяти, свойственное, разумеется, не только доминирующим киноформам. Такое постконфликтное киноповествование Эльзассер называет «кино парапраксиса» – временно, камуфляжно соединяющим вину с тем, что не может быть примирено и соединено, палачей и жертв. Например, в фильме Райнера Вернера Фасбиндера *В год тринадцати лун* (*In einem Jahr mit 13 Monden*, 1978) вина разыграна в разных формах и регистрах, однако ее причина (Холокост) не показана и не проговорена – «отсутствие как присутствие, присутствие как парапраксис». Фильм *В год тринадцати лун* не относится к примерам образцового повествовательного кино⁹, однако он вступает с кино такого типа в игру: создает фигуры дистанцирования от него и нарративные зияния, указывающие на проблематичность непротиворечивого, последовательного киноповествования и невозможность репрезентировать несимволизируемый опыт (здесь – уничтожения и умирания), о чем свидетельствуют все усиливающаяся дистанция между голосом и телом, а также темпоральное несоответствие между голосом и изображением, их рассинхронизация.

Блокада, напротив, работает с материалом, отснятым разными людьми в разное время, но соединяет его таким образом, чтобы возникла иллюзия (почти)

⁹ Подробнее см.: Peucker 2007: 117–126.

последовательности, непротиворечивости, по крайней мере, в каждом из эпизодов по отдельности. Однако специфическая когерентность повествования опирается не только на приемы нарративности, свойственные, прежде всего, игровому кино. Можно выделить четыре формы когерентности (четыре кода), которые доминируют в фильме:

I. Природный, сезонный код. Фильм представляет воображаемый блокадный год: позднее лето 1941 г. сменяет осень, затем наступает зима, с которой фильм в сущности и остается – она то суровее, то отступает, сближаясь с весной, и, наконец, фильм замыкает зимний фейерверк в честь снятия блокады¹⁰. После чего следует своего рода постскрипtum – публичная казнь немецких пленных через повешение в январе 1946 г. Два с половиной года длившаяся блокада уместается в почти последовательный годичный цикл. Последняя его часть (казнь) несколько отдалена во времени, однако точно рифмуется, смыкается с летним началом фильма, когда по улицам Ленинграда ведут немецких военнопленных: один городской спектакль усмирения врага подхватывает другой, на этот раз усмирение окончательное¹¹.

Сезонный, или природный, код в ответе за «естественную», мифологизирующую связность и прозрачность повествования по ту сторону истории, случая и выбора. В контексте натурализующей функции мифа в целом Ролан Барт пишет:

Предмет, о котором говорится в мифе, лишается всякой Истории. В мифе история улетучивается: она, словно идеальный слуга, все приготавливает, приносит, расставляет по местам, а с появления хозяина бесшумно исчезает. Остается лишь пользоваться той или иной красивой вещью, не задумываясь о том, откуда она взялась. <...> Подобное волшебное испарение истории – одна из форм понятия, общего для большинства буржуазных мифов, а именно безответственности человека (Барт 1996: 278–279).

Природный код в *Блокаде* выполняет именно такую роль натурализации истории: природа не предусматривает субъекта, усилия понимания и памяти.

II. Код урбанистической связности. То, что видим в фильме, – исключительно публичное пространство. Поэтому блокадная повседневность – прежде всего повседневность городской инфраструктуры: улицы, мосты, автомобили, поезд, магазины (хлебный киоск), оградительные сооружения и горожане, либо стоящие в очередях, либо передвигающиеся по улицам города – их каждодневные маршруты и похоронный путь. В одной из рецензий на фильм отмечается, что его можно назвать

¹⁰ Смена сезонов как метафора, организующая фильм, отмечена в: Радупов 2009: 685.

¹¹ Скорее всего, этот фрагмент взят из послевоенной хроники, однако он не был использован в позднейших фильмах о блокаде – публичные казни в целом выпали из современного (кино)архива и культурного мифа о Второй мировой (Великой Отечественной) войне, хотя в *Блокаде* использованный эпизод не был единственной съемкой казни, предназначенной для широкого показа. Ср. 12-минутный фильм *Приговор народа* (1943), рассказывающий о суде над военными преступниками в Краснодаре и показывающий момент исполнения приговора. В отличие от ленинградской хроники, где повешение и его наблюдающая публика сняты издали, здесь съемка гораздо крупнее, и ее сопровождают интервью с непосредственными свидетелями казни.

«историей трамвая» – то вмерзающего в улицу, то снова в действии (Barskova 2009a). Однако в этом фильме есть и другой претендент на роль главного персонажа – трамвайные и электропровода, визуально связывающие город даже тогда, когда он пуст. Поэтому урбанистическое пространство фильма (а только оно и составляет его видимый мир) передается как иногда нарушенное (в нескольких кадрах видим оборванные провода), но, в принципе, связное благодаря из кадра в кадр тянущимся линиям коммуникации – проводам, дорогам, мостам, рельсам.

III. Туристический код. Фильм открывает хрестоматийный шпиль Адмиралтейства – он не только метонимически замещает Ленинград-Петербург, но и задает логику восприятия видимого пространства города: почти весь фильм сложен из фрагментов, снятых в центре города. Фильм обходит едва ли не все важнейшие туристические пункты: Зимний дворец, Дворцовый мост, Казанский и Исаакиевский соборы, Невский проспект, Аничков мост и пр. Тем самым *Блокада* предлагает обычный туристический набор в весьма необычное для туризма время.

Охрана памятников и музеев в блокадном Ленинграде действительно была одним из приоритетов (Maddox 2011)¹², однако в *Блокаде* виды зданий, соборов, музеев и памятников создают специфический эффект: зачастую они изображены вне человека и какой-либо его деятельности, предлагают своего рода набор знакомых открыток, отраженным музейным светом музеифицирующих и свой контекст – блокадную повседневность. Барт в знаменитом эссе «Синий гид» утверждал, что логика текстов и изображений в туристических гидах предлагает буржуазному потребителю своеобразную «экономику впечатлений»: набор «интересных» мест, промежутки между которыми не стоят (буквально) внимания (Барт 1996: 163–167). В *Блокаде* узнаваемые места становятся опорами для любопытствующего туристического взгляда, сеткой для блокадного музея, посредством которой упорядочиваются и другие его экспонаты, в том числе и музеифицированная повседневность.

IV. Четвертый код в некотором роде надстраивается над предыдущими: конвенции нарративного кино и синхронный звук. Именно синхронный звук делает монтажные соединения в *Блокаде* практически незаметными. Например, непрерывный уличный гул соединяет в единое целое два здания, в одно из которых люди заходят, а из другого выходят, словно это не только одно и то же здание, но и одна и та же дверь. Изменяющийся, но непрерывный звук переводит черные проклейки из элемента киносинтаксиса в часть диегетического мира (ночь, темноту) и тем самым преодолевает, сглаживает зияние, промежутков в изображаемом мире.

В фильме есть эпизод, в котором показана улица после бомбардировки. Внезапно камера резко поворачивается вместе с криком: «Мама, мамочка!», и на дальнем плане на мгновение виден бегущий ребенок. Исходный материал фильма, напомним, беззвучен, крик возникает вместе с приписываемой камере *мотивировкой* и

¹² Охране Эрмитажа посвящен небольшой эпизод *Ленинграда в борьбе*.

введением *микросюжета* – ребенок не «бежит», а «ищет», «стремится», немотивированное движение становится событием¹³.

Звук/голос не только поддерживает мир, составленный из фрагментов, но и участвует в диететизации работы камеры. В сущности, звук, специально созданный для фильма, целиком располагается в зоне дискурса, но таким образом, чтобы, по выражению Кристиана Метца, история почти полностью стирала свою дискурсивную опору (Метц 2010: 119). Звук склеивает изображение в целое и именно через приписывание отдельным фрагментам значения «целого» упорядочивает их, «делает» мир из мгновений, которые для переживших их в целое, напротив, не складывались: «Ничто не вступало в связь и не суммировалось» (Гинзбург 2011: 50). Звук превращает их в повествование, пафос которого – в отличие от разрозненных изображений – по словам Сюзан Зонтаг, «не снашивается» (Sontag 2003: 83).

Звук одновременно принадлежит экранному миру и нам. Между экраном и нами – дистанция, между звуком и нами – ее нет, поэтому синхронный звук выполняет важное идентификационное действие: он вписывает, вшивает (*suture*) нас в пространство киноповествования, и мы идентифицируемся с видимым миром¹⁴. Чем больше степень синхронизации изображения и звука, голоса и тела, тем меньше возможностей остается для альтернативного понимания, а воспринимающий (видящий и слышащий) субъект утверждается как цельный и непротиворечивый, со всеми вытекающими идеологическими последствиями.

На этом механизме основано отношение с любым реалистическим киноповествованием, в том числе с фильмами ретросценария. *Блокада* интересна тем, что шов (*suture*) обманчив: он не предоставляет возможности слышать, *что* говорят голоса, хотя речь в потоке звуков и шумов различима. Один из родоначальников акустических исследований кино Мишель Шион предложил называть речь, говорение, слова при котором почти или совсем не различимы, *эманурующим* (*parole-émanation, emanation speech*): голос и фразы доносятся из источника, либо видимого на экране, либо нет, но их содержание менее значимо, нежели их акустический образ, поэтому оно подавляется¹⁵. Иначе говоря, достаточно редко в кино используемый

¹³ Более того, подобная звуковая обработка материала с акцентом на детали изображения (кричащий ребенок) посредством вмонтированного артикулированного голоса аналогична решению Стивена Спилберга в *Списке Шиндлера* (1993): на монохромном фоне уничтожаемого Варшавского гетто появляется единственная яркая точка – красное пальто девочки, перераспределяющее внимание и делающее деталь фона точкой притяжения взгляда и центром эпизода. Даже если эта параллель не работает в качестве цитаты (хотя минимальные основания есть – сочетание элементов «блуждающий по улице ребенок, руины, война, создание аффекта техническими средствами [цветом/звуком]»), вмонтированный голос аналогичным образом переорганизует взгляд, меняет его фокус и ненадолго создает аффективный центр идентификации.

¹⁴ Подробнее об этом см.: Doane 1985; Doane 1986; Bordwell, Thompson 1986; Silverman 1988; Silverman 1984; Heath 1982.

¹⁵ Другие два – театральный (*parole-théâtre, theatrical speech*) и текстуальный (*parole-texte, textual speech*). Театральная речь опирается на ясно понимаемую ценность диалога. Текстуальная – на поясняющий, контролирующий рассказ (как правило, закадровый голос), родственный титрам в немом кино. См.: Chion 1994: 169–184.

эманлирующий голос действует по ту сторону слов и даже наперекор им: он их скрадывает, прячет, сдерживая или преграждая возможность понимания.

Зрители *Блокады* включаются в достаточно связный, последовательный блокадный мир, но с некоторыми ограничениями. Субъект взгляда (и памяти) конструируется как видящий и слышащий *для него* артикулированный мир, но не сталкивается с другими субъектами, способными к артикуляции опыта и памяти.

Подобная система когерентности создает архив блокадной памяти как избыточно связный. Разумеется, он отличается от форм архивирования, разработанных в игровом кино: отличие – в отсутствии персонажа, скрепляющего повествование, и заранее обозначенной цели, по пути к которой преодолеваются препятствия (хотя такая цель присутствует контекстуально – снятие блокады, и развитие фильма ее подтверждает). Однако сезонный, урбанистический, туристический и акустический коды представляют историческую память связной и (почти без потерь) коммуницируемой. «Потеря» отмечена как невозможность вступить в словесную коммуникацию.

Видимо, этим можно объяснить и общий консенсус по поводу этого исключительного по своим эстетическим решениям фильма, и расхождения в оценке его особенностей. Фильм работает с государственным архивом памяти, известным более 60-ти лет, однако организует его таким образом, что в новом порядке архива «война» связана не только с военными действиями, но и с опытом гражданского населения, вне подчиненности его военным целям. В организации разнородного материала, снятого разными людьми, *Блокада* на базе ретросценария и максимально возможной связности, при помощи акустических и голосовых стратегий выстраивает субъекта восприятия и памяти как достаточно проблематичного – вшитого в связное повествование, но не владеющего словом; интенсивно переживающего окружающий его, «архивированный» мир, но не артикулирующего его самостоятельно.

Блокада предлагает такую версию исторической памяти, в которой субъект памяти и травмы не участвует, а работа памяти (*working through*) отождествляется с природным ритмом и инфраструктурной, коммуникационной связностью, продублированной и скрепленной конвенциями реалистического киноповествования. Таким образом, субъект восприятия (и идеологии) конструируется как пассивный, удовлетворяющийся знакомыми (традиционными) моделями когерентности, освобождающимися от работы памяти.

Как кажется, эффект «прикосновения к истине», его интенсивность возникает из необычной длительности отдельных, чаще всего ранее уже использовавшихся фрагментов: субъективно «длинными», «бесконечно длинными» кажутся те отрезки, которые раньше были встроены в их объясняющий контекст жестокости врага и подвига города. Эта особая длительность связана, прежде всего, с эпизодами, в которых по улицам на санках везут мертвых, с похоронами в общих могилах, с трупами на улицах: эффект «впервые правда» вырастает из изменившейся

темпоральности – «впервые так долго». Однако какой бы святотатственной ни казалась аналогия, «правда» в этом случае находит свое выражение таким же образом, как и «монотонный труд» из приведенного примера Лозницы. Это дискурсивное производство правды не опрокидывает имеющийся архив исторической правды, а скорее показывает механизм его формирования, который для нас (зрителей и потребителей / экспертов архива) может быть субъективно глубоко волнующим и убедительным.

Обещание любого фрагмента хроники – вместе с изображением быть в том месте и времени, где оно возникает. Однако «бывание» никогда не нейтрально – оно какое-то. С этим связан один из аспектов полемики о четырех фотографиях из Аушвица, сделанных членами зондеркоманды, между Жоржем Диди-Юберманом и его критиком Жераром Вайцманом: чем, по сути, эти фотографии отличаются от сделанных нацистами? Диди-Юберман говорит об исключительной, в терминах семиотики, ситуации фотографического высказывания – смелости, свидетельствовании несмотря ни на что¹⁶, несмотря на неизбежность смерти, опасность, вероятный провал, забвение, свидетельствовании того, что не предназначено для свидетельствования. В этом случае ситуация высказывания, прежде всего, антиинституциональная, так как вся бюрократия лагерей уничтожения опиралась на правило не оставлять документов.

В доказательство исключительности ситуации высказывания Диди-Юберман обращается к археологическим аргументам (планы Аушвица, свидетельства выживших, результаты раскопок на территории лагеря) и эстетической логике фотографий (их последовательность, соотношение светлых и темных частей, ракурс, позднейшая история увеличения, обрезания и других манипуляций с изображением). Он приходит к неоднократно повторенному выводу – ситуация высказывания в фотографиях из Аушвица исключительна и в определенном смысле невозможна, так как не предусмотрена институциональным аппаратом Третьего рейха. Ее невозможно повторить, невозможно имитировать, растиражировать структуру изображения или обучиться ей (как это происходит с портретами, туристическими видами, фотографиями интерьеров и прочими видами фотоизображения), на эту ситуацию не могут «натаскать» академии художеств, ее не могут продать продавцы открыток и для своего удовольствия разыграть фотографы-любители (Didi-Huberman 2008).

В фильме *Блокада* происходит нечто противоположное: (по-новому упорядоченная) хроника передает в целом институционализированное знание – урбанистическое (городская инфраструктура), туристическое, сезонное и (почти) нормативное киноповествование на исключительном материале. Сложно сказать, какие стратегии восприятия предлагает начальный материал, снятый 38 операторами, как и насколько он обрезан, отобран; известно только, что он составляет около 6 часов просмотра.

¹⁶ Именно так – *Изображение несмотря ни на что* – называется книга Диди-Юбермана об этих фотографиях.

Понятно, что, по крайней мере, его часть (и, видимо, бóльшая) говорит именно от имени институционализованного, государственно контролируемого знания хотя бы потому, что большая команда профессиональных операторов была оставлена в городе для подготовки материала к будущему фильму. Избранные же Лозницей способы отбора материала, его монтирования, синхронный звук не столько выстраивают дистанцию по отношению к этому знанию, сколько делают его предельно зримым. В рамках здесь предложенной логики вопрос Полины Барсковой к фильму Лозницы: «До какой степени пользователи блокадного архива могут воссоздать для себя опыт блокадного неведения?» – является основным, однако предложенный ответ: фильм Лозницы отказывается «делать смысл» истории и «не претендует на знание того, какую роль <...> эпизод играет в историческом целом» (Барскова 2012) – входит в противоречие со стратегиями преодоления фрагментарности, как кажется, пронизывающими фильм насквозь. Разумеется, фрагментарность не растворена в связной повествовательности полностью, однако многоуровневая когерентность представляется довлеющей фрагментарному неведению.

Единственный четко артикулированный в фильме словесный текст – его завершающий кадр. Это титр, перенесенный из хроники: «5 января 1946 года приговор был приведен в исполнение». Если вспомнить, что весь визуальный ряд произведен институционально, звук вмонтирован, а артикулированный голос (слово) исключен из пространства таким способом архивированного блокадного мира, то хроникальный титр окончательно замыкает слово в пределах визуальности (графичности). Кроме того, титр заимствован из официальной хроники и благодаря своему завершающему фильм месту предстает в качестве знака владельца архива и его подписи. Фильм подписан субъектом исторической памяти, в момент переработки архива в 2006 г. неотделимым от произведшего подпись в 1946 г.

Этот последний эпизод публичной казни через повешение потряс многих, но, включив его и финальный титр в *Блокаду*, Лозница ясно показывает не альтернативу мифу, а пределы работы с государственным блокадным архивом, пусть и в поисках правды.

Логистика восприятия, как сказал бы Поль Вирильо, подчинена логике и потребностям институтов модерна. В самом начале книги *Война и кино: логистика перцепции* он цитирует Мориса Мерло-Понти: «Проблема знания о том, кто является субъектом государства и войны, будет тождественна проблеме знания о том, кто является субъектом перцепции» (Virilio 1989: 2). В случае четырех фотографий из Аушвица, вернувших к дискуссиям о репрезентируемости Холокоста, субъект перцепции, согласно Джорджо Агамбену, является невозможным субъектом, тем, чья ситуация высказывания – эксцесс, радикальное нарушение, отрицающее власть институционального порядка (Агамбен 2012: 35–41). Понимание этого свидетельствования (работа памяти) требует сложно устроенного монтажа, усилия, противопоставляющего репрезентации длительность. В фильме *Блокада* перцепцию и

режимы понимания, в сущности, контролирует (государственный) архив, а позиция взгляда – это точка распознавания и фиксации конвенциональной, институционализированной связности, проекция государства, контролирующего архив.

Блокада Лозницы показывает, что цена консенсуса об исторической правде, и не только в России, – это вовлеченность в ретросценарий, пусть и с некоторыми оговорками, а конвенции архивирования едва ли могут быть радикально изменены, если институционально произведенные свидетельства перерабатываются с помощью доминирующих форм производства знания и значения.

ЛИТЕРАТУРА

- АГАМБЕН, Д., 2012. *Ното sacer. Что остается после Освенцима: архив и свидетель*. Москва: Европа.
- БАРСКОВА, П., 2012. Август, которого не было, и механизм календарной травмы: размышления о блокадных хронологиях. *Новое литературное обозрение*, 116. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2012/116/b10-pr.html> [см. 19 12 2012].
- БАРСКОВА, П., 2010а. Черный свет: проблема темноты в блокадном Ленинграде. *Неприкосновенный запас*, 2 (70). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/ba13.html> [см. 24 11 2012].
- БАРСКОВА, П., 2010б. Визит в город: актуальное искусство и блокадный архив. *OpenSpace.ru*, 21 09 2010. Режим доступа: http://os.colta.ru/literature/events/details/17912/?view_comments=all&attempt=1 [см. 13 08 2012].
- БАРСКОВА, П., 2011. Настоящее о настоящем: о восприятии времени в блокадном Ленинграде. *Неприкосновенный запас*, 2 (76). Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2011/2/ba20.html> [см. 13 08 2012].
- БАРСКОВА, П., САНДОМИРСКАЯ, И., 2012. Постчеловеческое состояние человека. *OpenSpace*, 16 05 2012. Режим доступа: <http://os.colta.ru/literature/events/details/37070/page1/> [см. 20 11 2012].
- БАРТ, Р., 1996. *Мифологии*. Пер., вступ. ст. и коммент. С. Н. Зенкина. Москва: Изд-во им. Сабашниковых.
- [БЕЙКЕР, М.], 2008. Игра в неигровое. Беседу ведет Мария Бейкер. *Искусство кино*, 4. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2008/04/n4-article15> [см. 09 12 2012].
- БЕЙКЕР, М., 2006. «Блокада» в Роттердаме. *BBC Russian*, 6 февраля. Режим доступа: http://news.bbc.co.uk/hi/russian/entertainment/newsid_4684000/4684348.stm [см. 26 11 2012].
- ГИНЗБУРГ, Л., 2011. *Проходящие характеры. Проза военных лет. Записки блокадного человека*. Сост., подготовка текста, примеч. и статьи Эмили ван Бискирк и Андрея Зорина. Москва: Новое изд-во.
- КОВАЛОВ, О., 2007. Без пояснений. *Сеанс*, 8 сентября. Режим доступа: <http://seance.ru/blog/blokada> [см. 26 11 2012].
- ЛОЗНИЦА, С., 2005. Конец «документального» кино. *Искусство кино*, 6. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article9> [см. 26 11 2012].
- ЛОЗНИЦА, С., 2006. О манифесте «Реальное кино». О призраках. *Искусство кино*, 10. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2006/10/n10-article15> [см. 26 11 2012].

- МЕТЦ, К., 2010. *Воображаемое означающее. Психоанализ и кино*. Пер. с фр. Д. Калугина, Н. Мовниной; науч. ред. А. Черноглазов. Санкт-Петербург: Изд-во Европейского университета в Санкт-Петербурге.
- САНДОМИРСКАЯ, И., 2013. *Блокада в слове: очерки критической теории и биополитики языка*. Москва: Новое литературное обозрение.
- СТИШОВА, Е., 2005. Какой «Портрет», какой «Пейзаж»? Лексикон Сергея Лозницы. *Искусство кино*, 6. Режим доступа: <http://kinoart.ru/archive/2005/06/n6-article8> [см. 27 11 2012].
- СТИШОВА, Е., 2006. Возвращение опыта. *Искусство кино*, 5. Режим доступа: <http://kinoart.ru/2006/n5-article6.html> [см. 26 11 2012].
- ЭЛЬЗАССЕР, Т., 1994. История – всего лишь старый фильм? *Искусство кино*, 10, 61–65.
- ARLAUSKAITĖ, N., 2013. Dokumentas ir/ar prisijaukintas valdžios žvilgsnis: Blokados archyvas. *Politologija*, 1, 88–132.
- BARSKOVA, P., 2009a. Sergei Loznitsa, “The Siege (Blokada, 2006)”. *KinoKultura*, 24. Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2009/24r-blokada.shtml> [см. 26 11 2012].
- BARSKOVA, P., 2009b. The Corpse, the Corpulent, and the Other: A Study in the Tropology of Siege Body Representation. *Ab Imperio*, 1, 361–387.
- BARSKOVA, P., 2010a. Aleksandr Sokurov: “We Read the Book of the Blockade” („Chitaem blokadnuiu knigu“, 2009). *Kino Kultura*, 28. Режим доступа: <http://www.kinokultura.com/2010/28r-blockadebook.shtml> [см. 13 08 2012].
- BARSKOVA, P., 2010b. The Spectacle of the Besieged City: Repurposing Cultural Memory in Leningrad, 1941–1944. *Slavic Review*, 69 (2), 327–355.
- BIDLACK, R., 2007. “Blockade” by Sergei Loznitsa. *Slavic Review*, 66 (4), 729.
- BORDWELL, D., THOMPSON, K., 1985. Fundamental Aesthetic of Sound in the Cinema. In: WEISS, E., BELTON, J., eds. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 181–199.
- CHION, M., 1994. *Audio-Vision: Sound on Screen*. New York: Columbia University Press.
- DERRIDA, J., 1998. *Archive Fever: A Freudian Impression*. Chicago: Chicago University Press.
- DIDI-HUBERMAN, G., 2008. *Images in Spite of All: Four Photographs from Auschwitz*. Chicago, London: The University of Chicago Press.
- DOANE, M. A., 1985. Ideology and the Practice of Sound Editing and Mixing. In: WEISS, E., BELTON, J., eds. *Film Sound: Theory and Practice*. New York: Columbia University Press, 54–62.
- DOANE, M. A., 1986. The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space. In: ROSEN, R., ed. *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press, 335–348.
- ELSAESSER, T., 1996. Subject positions, speaking positions: from “Holocaust”, “Our Hitler”, and “Heimat” to “Shoah” and “Schindler’s List”. In: SOBCHACK, V., ed. *The Persistence of History: Cinema, Television, and the Modern Event*. New York; London: Routledge, 145–186.
- ELSAESSER, T., 2008. Absence as Presence, Presence as Parapraxis. *Framework: The Journal of Cinema and Media*, 49 (1), 106–120.
- FOUCAULT, M., 1982. *The Archeology of Knowledge*. New York: Vintage.
- HEATH, S., 1982. On Suture. In: HEATH, S. *Questions of Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 76–112.

- MADDOX, S., 2011. These Monuments Must be Protected! The Stalinist Turn to the Past and Historic Preservation during the Blockade of Leningrad. *The Russian Review*, 70 (4), 608–626.
- MEREWETHER, C., ed. 2006. *The Archive*. London; Cambridge, Mass.: Whitechapel Gallery, The MIT Press.
- PADUNOV, V., 2009. Re-Viewing a Lost Civilization: Sergei Loznitsa's "Revue". *The Russian Review*, 68 (4), 684–687.
- PAEHLER, K., 2007. "Blockade" by Sergei Loznitsa. *The Journal of Military History*, 71 (2), 609–610.
- PEUCKER, B., 2007. *The Material Image: Art and the Real in Film*. Stanford: Stanford University Press.
- PRIKRYL, J., 2007. Scenes from the Siege. *The Reeler*, March 14. Режим доступа: http://www.thereeler.com/features/scenes_from_the_siege.php [см. 26 11 2012].
- RIES, N., 2008. Russia in Transition: The Films of Sergei Loznitsa ("Factory"; "Portrait"; "The Settlement"; "The Train Station" by Sergei Loznitsa). *Slavic Review*, 67 (2), 444–445.
- SANDOMIRSKAIA, I., 2010. A *politeia* in Besiegement: Lidia Ginzburg on the Siege of Leningrad as a Political Paradigm. *Slavic Review*, 69 (2), 306–326.
- SEKULA, A., 1986. The Body and the Archive. *October*, 39, 3–64.
- SILVERMAN, K., 1984. *The Subject of Semiotics*. New York; Oxford: Oxford University Press.
- SILVERMAN, K., 1988. *Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- SONTAG, S., 2003. *Regarding the Pain of Others*. New York: Picador.
- SPIEKER, S., 2008. *The Big Archive: Art from Bureaucracy*. Cambridge, Mass.; London: The MIT Press.
- VIRILIO, P., 1989. *War and Cinema: The Logistics of Perception*. London, New York: Verso.
- YOUNGBLOOD, D. J., 2007. A Chronicle of Our Time: Sergei Loznitsa's "The Blockade" (2006). *The Russian Review*, 66 (4), 693–698.
- _vlush, 2006. Блокада. *Синематека*, 3 апреля. Режим доступа: <http://www.cinematheque.ru/showthread.php?p=118819> [см. 26 11 2012].

Нью-Йорк в поэзии русской диаспоры после 9/11*

Яков Клоц

Технологический институт Джорджии
Атланта, США

Нью-йоркские события 11 сентября 2001 г. (далее 9/11) изменили не только архитектурный ландшафт города, но и литературу о нем, подведя в ней определенную черту, но не прервав ее развития. Напротив, разыгравшись в городе, чья история и мифология, как ни в одном другом месте, всегда была связана с эмиграцией, трагедия 9/11 стала поворотным моментом в формировании идентичности нью-йоркских диаспор, о чем свидетельствуют, в частности, стихи о Нью-Йорке на русском языке, посвященные этим событиям.

Из всех теорий, применимых хотя бы с минимальной долей здравого смысла к трагедии 9/11, одним из возможных, хотя и не вполне предсказуемых, отправных пунктов можно считать учение Мишеля Фуко о «гетеротопиях» или «других пространствах», причем не столько даже само учение, сколько момент, когда оно впервые появилось на свет. Родившись в 1967 г., концепция «гетеротопии» ознаменовала собой важный культурный рубеж: переход от историзма и структурализма XIX и начала XX вв., соответственно, к эпохе постмодернизма. В докладе «Другие пространства» Фуко предсказывает:

Сегодняшнюю же эпоху можно, скорее, назвать эпохой пространства. Мы живем в эпоху одновременного, в эпоху рядоположения, в эпоху близкого и далекого, переправы с одного берега на другой, дисперсии. Мы живем в пору, когда мир, по-моему,

* Сокращенная версия этой статьи была прочитана на конференции «Вильнюс::Гетеротопии» (Вильнюсский университет, 19–21 сентября 2013 г.). Выражаю глубокую признательность организаторам этой конференции за приглашение в ней участвовать. Я также признателен всем поэтам, чьи тексты цитируются в этой статье, за согласие принять участие в двух готовящихся к изданию проектах, составлением которых я имею честь заниматься: антологии *Нью-Йорк в русской поэзии* и сборнике интервью с поэтами русской диаспоры о Нью-Йорке, языке и эмиграции.

ощущается не столько как великая жизнь, что развивается, проходя сквозь время, сколько как сеть, связывающая между собой точки и перекрещивающая нити своего клубка (Фуко 2006: 191).

Именно в эти годы, на стыке культурных парадигм – когда, согласно Фуко, «нас беспокоит скорее вопрос пространства, чем вопрос времени» (Фуко 2006: 193) – рождается и воплощается идея строительства Всемирного торгового центра в Нью-Йорке (далее ВТЦ): проект японского архитектора Минору Ямасаки был утвержден в 1964 г., строительство башен-близнецов – на тот момент самых высоких небоскребов в мире – началось в 1968 г. и завершилось в 1972 г. На протяжении последующих тридцати лет небоскребы ВТЦ, служившие архитектурной доминантой Нью-Йорка и экономическим ориентиром всего мира, одновременно являлись и последним аккордом уходящей эпохи, и двумя «восклицательными знаками», как они названы в одном из стихотворений¹, глядящими в новую эру, которую Фуко красноречиво назвал эпохой «одновременного», «близкого и далекого» (Фуко 2006: 191).

Историко-культурная пограничность комплекса ВТЦ олицетворялась уже в самой архитектуре двух идентичных башен, отражающихся друг в друге, запечатлевших в своей «одновременности» две обрамляющие их эпохи и бросающих вызов будущему, пришедшему в Нью-Йорк и заявившему о себе *urbi et orbi* утром 11 сентября 2001 г. Однако до этого рокового дня башни-близнецы отвечали едва ли не всем принципам «другого пространства», сформулированным Фуко накануне их строительства, в такой мере, что, напиши Фуко свой доклад на несколько лет позже, он бы наверняка обратил на них внимание. Так, в 1980 г. другой французский философ и современник Фуко, Мишель де Серто, начинает главу «Прогулки по городу» в своей известной книге *Практики повседневной жизни* с панорамы Нью-Йорка, открывающейся с высоты ВТЦ. Именно такой взгляд на город сверху позволяет де Серто «читать» Нью-Йорк как «постоянно взрывающуюся вселенную», в которой «сходятся крайности» (Серто 2010: 151). Удивительно здесь даже не то, насколько пророчески после 9/11 звучит определение Нью-Йорка как «постоянно взрывающейся вселенной», сколько сам процесс превращения текста о городе в трагический факт истории города – как будто сама история, со свойственной ей необратимостью, решила превратить тезис де Серто в реальность. Напомним, что глава «Прогулки по городу» построена на оппозиции взгляда туриста на город сверху (в данном случае, с высоты ВТЦ) и движения пешеходов вниз, чьи шаги сравниваются с актами речи и, таким образом, «артикулируют» текст города. Соответственно, разрушение башен-близнецов, лишившее город возможности увидеть себя целиком сверху (по крайней мере, на время и под тем же углом), привело к необходимости переформулировать высказывания о Нью-Йорке, артикулируемые, конечно же, не

¹ Из стихотворения Ираиды Легкой «11 сентября 2001 года»: «И через год не исчезли // Из памяти глаз // Два восклицательных знака // Завершавшие город // Задорным аккордом // Тридцать пять лет...» (Легкая 2003: 112).

только в шагах пешеходов, о чем пишет де Серто, но и в литературе о городе на разных языках. Но если, как можно предположить, Нью-Йорк в результате 9/11 оброс новым спектром высказываний о себе, то чтобы разобраться в их сути, необходимо сначала рассмотреть тот комплекс культурных ассоциаций, который сопутствовал башням-близнецам на протяжении всей их истории, то есть фактически с того же времени, когда появилось на свет учение Фуко о гетеротопиях.

Как и сам город внизу, башни ВТЦ являлись своего рода «реализованной утопией», то есть пространством, в котором, по мысли Фуко, «реальные местоположения <...> сразу и представляются, и оспариваются, и переворачиваются» (Фуко 2006: 196). Развивая этот тезис, Фуко пишет, что такие места находятся «за пределами всех остальных мест, хотя, несмотря на это, они фактически локализуемы» (Фуко 2006: 196). В противоположность утопиям, такой тип пространства Фуко называет «гетеротопиями». Безусловно, башни-близнецы были неразрывно связаны со всем остальным городом, но так, что, с одной стороны, они «приостанавливали, нейтрализовали или переворачивали его», а с другой «противоречили» (Фуко 2006: 195) ему, то есть находились вне города (точнее, *над* городом), но чисто топографически (на карте) – возвышались в самом его центре.

При всей своей трехмерной реальности и топографической локализуемости, небоскребы всегда наполнялись мифическим содержанием и вызывали сравнения прежде всего с Вавилонской башней, в то время как сам небоскрежный Нью-Йорк осмыслялся как Новый Вавилон. Действительно, о башнях-близнецах как о «другом пространстве» можно говорить лишь на фоне и в контексте всего остального города, поскольку Нью-Йорк отражался в них (в буквальном и в переносном смысле), а они отражались в нем, создавая эффект зеркала, своего рода «места без места», которое, по Фуко, является одновременно и утопией, и гетеротопией: хотя само зеркало существует в реальности, «<в> зеркале я вижу себя там, где меня нет, в нереальном пространстве, <...> где я отсутствую» (Фуко 2006: 196). Более того, уже в силу своей пограничной географии и сравнительно короткой истории, Нью-Йорк всегда считался отражением одновременно и Старого Света, и Нового, гигантским «зеркалом», в которое, с одной стороны, смотрится Европа, а с другой – Америка. Но подобно тому, как и сам город не может исчерпываться какой-либо одной функцией, башни-близнецы тоже были полифункциональны и включали в себя различные гетеротопии (кафе, смотровые площадки, места отдыха и т. п.). В этом смысле, отражая город внизу, башни-близнецы воспринимались как его «общий знаменатель», а их разрушение – как смерть всего города, что особенно ощутимо в стихах поэтов диаспоры, для которых Нью-Йорк – это не просто город, а новый дом и символ новой жизни.

Способность «сопоставлять в одном-единственном месте несколько пространств, несколько местоположений, которые сами по себе несовместимы» (Фуко 2006: 200), соответствует третьему принципу гетеротопии Фуко и как нельзя лучше характеризует комплекс ВТЦ (как, впрочем, и сам Нью-Йорк). Примером такой гетеротопии, согласно Фуко, является кинотеатр, где на двухмерной плоскости

экрана зрители видят трехмерное пространство. Вертикальные плоскости (или грани) двух прямоугольных башен тоже являлись такими «экранами», на которых проецировался весь трехмерный город, и которые, пусть не буквально, отражали в себе все четыре стороны света. Об этом Фуко пишет в связи со старейшей гетеротопией сада – «пупом земли», являющимся одновременно «минимальной частицей мира» и «миром в его тотальности» (Фуко 2006: 200).

В качестве отступления можно вспомнить, что в русской поэтической традиции идея города-сада («Через четыре / года / здесь / будет / город-сад!») прозвучала, пожалуй, наиболее громко в стихотворении В. Маяковского «Рассказ Хренова о Кузнецкстрое и о людях Кузнецка», написанном в 1929 г., то есть через четыре года после того, как поэт-футурист посетил Нью-Йорк (Маяковский 1958: 128–131). Традиционный для той эпохи образ Нью-Йорка как каменных джунглей, в формировании которого Маяковский – вслед за Горьким (*Город Желтого Дьявола*, 1906) и Есениным (*Железный Миргород*, 1923) – принял прямое участие, можно рассматривать как инвертированную проекцию классической гетеротопии сада. В 2011 г., через десять лет после падения башен, гетеротопия сада была воссоздана на месте трагедии в виде мемориала, в результате чего за этой точкой городского пространства (эпицентром, *ground zero*) вновь укрепилась сакральная функция – с той разницей, что если в центре традиционного сада, как правило, бьет фонтан, то на месте памяти башен вода бьет не вверх, а стекает вниз, под землю.

Примером другого типа классической гетеротопии является кладбище, что связано, в свою очередь, с «раскрытием» времени» или «гетерохронией», поскольку, согласно Фуко, «гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» (Фуко 2006: 200). Но именно кладбищем в одночасье и стало то место, на котором стояли нью-йоркские башни. Причем оно оказалось в самом центре города, что, по Фуко, соответствует более ранним эпохам, когда «кладбище располагалось в самом сердце города, рядом с церковью» (Фуко 2006: 198)². Таким образом, 9/11 как бы вернуло Нью-Йорк на столетия назад, в эпоху, когда кладбища, расположенные в центре, составляли «священный и бессмертный воздух города». И если в более поздние эпохи кладбище, перемещенное из центра на окраину, по словам Фуко, превратилось как бы в «иной город», где каждая семья обладает собственным черным жилищем» (Фуко 2006: 199), то именно таким «иным городом» после 9/11 и стал Нью-Йорк (хотя между мемориалом и кладбищем есть очевидная разница).

Мемориал как сакральное место памяти аккумулирует время, что, по Фуко, соответствует гетеротопии музея (или библиотеки). Однако, здесь, в отличие от музея, хранится память лишь о том времени, которое истекло со дня событий, увековечиваемых этим мемориалом. Тем не менее, любой мемориал – это тоже попытка

² Здесь же, в непосредственной близости от места трагедии, расположена старейшая в Нью-Йорке церковь Св. Троицы (Trinity Church) с собственным кладбищем.

«организовать своего рода перманентное и бесконечное накопление времени в навеки застывшем месте» (Фуко 2006: 201). Что же касается самих башен, то они, напротив, соответствовали скорее гетеротопии ярмарки, ориентированной не на вечность и аккумуляцию времени, как музей, библиотека или мемориал, а на временность, моду и непостоянность, лежащих в основе самой идеи торговли (пусть и не ярмарочной, а биржевой, аукционной и даже виртуальной). Нью-йоркский ВТЦ можно сравнить даже с Хрустальным дворцом XIX в., построенном в Лондоне по случаю Всемирной выставки в 1851 г., а в 1936 г. в считанные часы сгоревшим дотла, – с тем апофеозом разума, счастливой утопией девятнадцатого столетия, которой так боится «подпольный человек» Достоевского: «<...> хрустальное здание есть пуф, <...> по законам природы его и не полагается» (Достоевский 1989: 478).

Вход в «другое пространство», как его определяет Фуко, всегда ритуализован и, в то же время, обыден – как и въезд эмигрантов в сам город, будь то конец XIX или начало XX в., когда после долгого плавания эмигранты попадали с корабля в чистилище Эллис Айленд, или современная эпоха, когда на смену кораблю пришел (прилетел?) самолет, а «остров слез», ставший музеем, переместился в аэропорт JFK с рутинным, но по-прежнему ритуализованным паспортным контролем. Попасть в такое пространство, согласно Фуко, можно, «лишь получив разрешение или же совершив определенное количество подвигов» (Фуко 2006: 202), а также пройдя ритуал «очищения» (гигиенического или социального), маркирующий переход из сферы профанного в сферу сакрального, а в нашем случае – через границу между греховным городом внизу и «идеальным» пространством финансовых сделок высотой в 106 этажей. В известном смысле, ВТЦ воплощал «другое реальное пространство» (Фуко 2006: 203), которое было настолько же совершенным и организованным, насколько беспорядочным и вечно недостроенным являлся сам город (несмотря на строгий план застройки и шахматную разлинованность нью-йоркских улиц). Двумя противоположными примерами этого последнего типа гетеротопии в докладе Фуко служат колония и бордель. Однако Нью-Йорк всегда сочетал в себе качества и того, и другого. И если, как пишет Фуко в конце своего доклада, квинтэссенцией гетеротопии служит корабль –

плавучий кусок пространства, место без места, которое живет само собой, будучи замкнутым на себе, и в то же время предоставленным бесконечности моря, и которое плывет из порта в порт, от посадки к посадке, от одного публичного дома к другому, плывет в колонии, чтобы искать, какие превосходные драгоценности сокрыты в их садах (Фуко 2006: 204),

то Нью-Йорк – это и корабль, и порт, то есть и средство передвижения, и место прибытия (конечный пункт). Не случайно две башни ВТЦ часто сравнивались с мачтами или трубами гигантского корабля, которым является Манхэттен³, а трагедия

³ Задолго до 9/11 в фельетоне «Остров» Сергей Довлатов писал, что в Нью-Йорке «есть чувство корабля, набитого миллионами пассажиров» (Довлатов 2006: 58).

9/11 – с кораблекрушением, как, например, в стихотворении поэта Второй волны эмиграции Евгении Димер («Катастрофа в Торговом центре»):

Внезапно раздался над городом взрыв.
От боли взревел небоскреб-великан,
Как в море корабль, в непроглядный туман
На рифы подводные вдруг наскочив.
(Димер 2001: 21)

Но если тонет корабль, то это не означает, что вместе с ним исчезает и порт. В этот порт приходят новые корабли, а на месте разрушенных башен, в непосредственном соседстве с мемориалом, уже построены новые небоскребы, хотя и в ином архитектурном стиле. Вместе с новыми башнями возникли и новые тексты о городе, в том числе на русском языке.

Итак, если на протяжении трети века башни-близнецы воплощали едва ли не все основные принципы гетеротопии, сформулированные Фуко накануне их строительства, то падение башен можно принять, соответственно, за крах этих принципов, а вместе с тем – и за конец эпохи постмодернизма, продуктом которой они являлись:

С <...> хронологической точностью можно констатировать, что в 10 часов 28 минут 11 сентября 2001-го, с крушением двух башен Всемирного торгового центра, воплотивших в себе мощь и блеск глобального капитала, закончилась эпоха постмодернизма. <...> Реальность, подлинность, единственность – категории, которыми было принято пренебрегать в поэтике постмодернизма, основанной на повторе и игре цитат, на взаимоотражении подобий, – жестоко за себя отомстила (Эпштейн 2005: 477–478).

Вопрос о том, действительно ли эпоха постмодернизма окончилась 11 сентября 2001 г., конечно, остается открытым. Тем не менее, стихи русской диаспоры о Нью-Йорке после 9/11 свидетельствуют о лиминальности событий, произошедших в городе, который и сам всегда являлся границей между прошлым и будущим – границей, локализованной в пространстве и спроецированной на биографию обитателей этого города. Кроме того, 9/11 привело в действие целый ряд мотивов и образов, всегда имплицитно присутствовавших в нью-йоркской мифологии, а также заставило поэтов русской диаспоры разных поколений в очередной раз переосмыслить свой индивидуальный биографический опыт.

Как врата в Новый Свет, Нью-Йорк традиционно воспринимался эмигрантами и как врата в новую жизнь. Как минимум два поэта разных поколений русской диаспоры в США используют этот традиционный образ двери в своих стихах о 9/11, подчеркивая историческую пограничность трагедии: Валентина Синкевич, поэт Второй волны эмиграции, перебравшаяся в Новый Свет из Германии после Второй мировой войны, и Владимир Гандельсман, переехавший в Нью-Йорк из Петербурга намного позже (в 1989 г.). Однако если Синкевич описывает события в Нью-Йорке сквозь призму исторического опыта прошлой эпохи и сравнивает нью-йоркскую трагедию с началом Второй мировой войны, изображая дверь, которая открывается в прошлое:

Закроем дверь в этот день, дочь,
наденем самые темные платья.
<...>
Что сказать обо всем этом, дочь?
Сентяблям опять нет конца и нет и краю.
(Синкевич 2002: 28),

то в стихотворении Гандельсмана «Историк» дверь, напротив, распахнута в будущее (хотя самой двери уже нет, а есть лишь петли, на которых она держалась):

Свидетельствую: только небу ясный –
увы, отнюдь не человеку – взор дан.
И то с утра. И то померк. Злосчастный,
умонепостижимый город взорван.

В руинах вымерший лежит и в пепле.
Зато в Историю открыты двери настежь
(которых вовсе нет, одни дверные петли).
О чем ты, ненасытная, ненастишь?
<...>

Не воздыхай. Бесстрастно и спокойно
работай. Ты при гибнущих народах
и городах, которых алчут войны,
как бабка повивальная при родах.

Девятый месяц. Год две тыщи первый.
Свидетельствую: несравненный дар твой
я принял, Клио, – летописец верный
и страж бессонный, мучимый подагрой.
(Гандельсман 2011)

Летописец исторических событий в стихотворении Гандельсмана сравнивается с «повивальной бабкой», присутствующей при рождении новой жизни в сентябре, то есть в девятый месяц года. Таким образом, сам календарь осмысляется как граница, за которой грядет новая эпоха (в отличие от стихотворения Синкевич, где тот же рубеж заставляет поэта старшего поколения оглядываться назад).

Способность Нью-Йорка постоянно себя обновлять всегда являлась частью его мифологии и отличала его от других городов. В 1980 г. де Серто определил Нью-Йорк как город, который «так и не научился искусству стареть, играя со своими былыми эпохами. Его настоящее ежечасно создает себя, забывая прежние достижения и бросая вызов будущему» (Серто 2010: 151). Возможно, поэтому Нью-Йорк так часто и с такой легкостью «разрушался» и «погибал» уже задолго до 9/11, причем не столько на страницах книг, сколько на экране, в жанрах научной фантастики и фильма-катастрофы. По наблюдению Нериуса Милерюса, Нью-Йорк «является одним из немногих используемых в жанре катастрофы городов, в котором глобальный уровень катастрофы зачастую “заземляется” на конкретную, узнаваемую для

горожанина улицу, конкретный мост или изгиб реки» (Милерюс 2010). И хотя в фильмах до 2001 г. башни-близнецы, похоже, разрушались не чаще других знаковых сооружений города (в том числе других небоскребов), трагедия 9/11, согласно Милерюсу, «по существу <...> есть не что иное, как символическое повторение многих сюжетов фильмов-катастроф. В реальном городском пространстве произошел повтор, актуализировавший не настоящее города, а сценарий, который до этого считался связанным с возможным будущим» (Милерюс 2010). Можно добавить, что если в основе жанра научной кинофантастики лежит, прежде всего, проекция элементов будущего на реальность повседневного настоящего, то поэзия (и литература вообще) дополняет эсхатологию города третьим временным измерением: элементами мифического или исторического прошлого. Соприкасаясь с настоящим и будущим, прошлое выходит за рамки истории и становится мифом. Вероятно, этим и объясняется тенденция сравнивать Нью-Йорк не с реальными географическими локусами, а с библейскими (мифическими) городами, чаще всего – с разрушенным Вавилоном. В этом смысле, литературный и кинематографический Нью-Йорк, казалось бы, принадлежит не столько истории, сколько мифу, используемому, в частности, для осмысления исторических событий, с трудом поддающихся объяснению, таких как 9/11, а также – для осмысления самого города, то и дело нарушающего традиционные представления о времени и пространстве⁴.

Отсюда – мотив узнавания и даже некой закономерности трагедии, произошедшей в городе, который заранее «отрепетировал» свою смерть в кино и в литературе. Так, в стихотворении Дмитрия Бобышева «Зияния» эсхатология, всегда присутствующая этому городу на уровне мифа и чисто визуальных импрессий, но воплотившаяся в реальности 11 сентября 2001 г., накладывается на память автора о том, каким он впервые увидел Нью-Йорк еще в начале 1980-х гг.:

Откуда мне знаком руинный вид?
А – в первый тот наезд в Манхэттен,
 в миг: – Ах, вот он! –
с боков – некрополи стоячих плит
и вывернутый взгляд
 на град
 с наоборотом.
(Бобышев 2007: 31)

Еще за десять лет до 9/11 Марина Георгадзе в цикле с характерным названием «Déjà vu» (1992), посвященном Нью-Йорку, пишет об участии, постигшей библейский Вавилон. Сравнение Нью-Йорка как города будущего с Вавилоном, разрушенным в мифическом прошлом, семантизируется в рифме «башни / вчерашний»:

⁴ Эстетика Нью-Йорка, по словам С. Довлатова, «созвучна железнодорожной катастрофе. <...> Она попирает законы школьной геометрии. Издается над земным притяжением» (Довлатов 2006: 57–58).

Как тут дерзают снова строить башни?
 – как будто бы не знают, что вчерашний
 был Вавилон разрушен до основ.
 Как будто в воду не упал Колосс,
 все, что разбилось, все, что не сошлось
 они как дети или идиоты
 со смехом повторяют в новый раз.
 (Георгадзе 1998: 138)

Представление о Нью-Йорке как о городе, постоянно находящемся в движении и потому всегда, даже после 9/11, готовом к самообновлению, артикулировано в более позднем стихотворении Георгадзе, которой пришлось наблюдать за трагедией из окон больницы Св. Винсента. Здесь башни-близнецы сравниваются с двумя ногами города-гиганта, а два синих луча, зажженных в память о них, – с протезами, причиняющими фантомную боль:

Отрезаны ноги – приставят протезы.
 Разрушены башни – засветят прожектор.
 Чего ни лишишься – на это же место
 Немедленно новое что-то прилепят
 – ведь двигаться надо.
 (Георгадзе 2007: 159)

Наконец, в другом тексте Георгадзе, тоже посвященном 9/11 и развивающим, по сути, ту же тему, город по-прежнему персонифицируется и отождествляется со стариком, лишившимся ног, однако здесь физическая травма перерастает в лингвистическую:

Третьей тысячи первое лето
 Мы проводим в больнице Винсента.
 <...>
 Лай и крылья... Бинты и пламя...
 И оторванными ногами
 Возит в небе больной старик.
 И с улыбкой страшно знакомой
 Босха бес, помесь пня и гнома,
 Из угла ползет как саркома.
 И отсох проклятый язык.
 (Георгадзе 2007: 161–162)

Если вернуться к «Прогулкам по городу» де Серто, в которых утверждается, что «акт хождения относится к городской системе так же, как акт речи – к языку или к высказанным утверждениям», а сама ходьба по улицам города определяется как «пространство высказываний» (Серто 2010: 156–157), то нельзя не обратить внимания на характерную модификацию такой модели «чтения» города в стихотворении Георгадзе. С одной стороны, шаги пешеходов вниз и взгляд туриста на

город с высоты ВТЦ являются двумя противоположными, взаимоисключающими способами постижения городского пространства, поскольку с высоты в 106 этажей турист не может видеть пешеходов, а те, в свою очередь, не могут видеть его. С другой стороны, эти два противоположных взгляда на город сверху и снизу, не подозревающие друг о друге в конкретный момент времени, все же находятся в неразрывной связи как две части одного целого – хотя бы потому, что пешеход может подняться на вершину башен в качестве туриста, а турист – спуститься на улицу и стать пешеходом. В результате 9/11 эта дихотомия оказалась нарушенной, но не исчезла окончательно. Если башни в стихотворении Георгадзе – это «ноги», которых лишился раненый город, то Нью-Йорк, как «больной старик», все равно продолжает «возить» ими в небе, не в силах отказаться от старой привычки постоянно находиться в движении, продолжая жить, как и раньше, но только наоборот, «вверх ногами». При этом именно «прогулки по городу», а не стационарный взгляд на город сверху, по де Серто, является «элементарной формой восприятия города» (Серто 2010: 152), обеспечивающей ему жизнь и приводящей его в движение. То есть, при исчезновении наивысшей точки городского пространства, откуда город мог видеть себя целиком, этот взгляд на себя неизбежно «заземляется» на уровне улиц и становится по определению более частным и индивидуальным, как каждый отдельный шаг-высказывание (в отличие от общей системы города-языка, которую он артикулирует). То же самое можно сказать и о новых стихах, посвященных падению башен, поскольку они тоже, как шаги пешеходов, артикулируют язык (систему) города, отзываясь на произошедшие в ней изменения.

Мотив дезинтеграции языка перед лицом неопишуемых катаклизмов, звучащий в финале стихотворения Георгадзе («и отсох проклятый язык»), конечно, имеет немало печально известных прецедентов, особенно в XX в. Однако отклик поэтов русской диаспоры на события 9/11, похоже, противоречит этому литературно-этическому топосу. За редким исключением, трагедия 9/11 в исследуемом корпусе текстов не столько поддерживает традиционный мотив несоответствия слов описываемым историческим событиям, сколько, напротив, акцентирует творческий импульс, возникающий в результате трагедии, что, на наш взгляд, связано, прежде всего, с происхождением и биографией поэтов русской диаспоры в Нью-Йорке, а также – с традицией репрезентации Нью-Йорка в русской литературе.

Поскольку число литературных высказываний о 9/11 на русском языке заметно выше в стихах, чем в прозе (не считая, конечно, журналистики и эссе), первую причину возникновения этих поэтических текстов можно условно определить как «жанровую» или «формальную». Алексей Цветков, автор стихотворения «Пепел», написанном через девять лет после 9/11, считает, что ему было естественнее «говорить об этом в стихах. Потому что я не очень понимаю, что еще нового я могу добавить к тому, о чем написаны уже целые тома» (Цветков 2013). Действительно, не только 9/11, но и вообще Нью-Йорк представлен в русском литературном каноне в «целых томах» прозы, но не поэзии (за исключением, пожалуй, цикла

Маяковского «Стихи об Америке», 1925). Однако здесь речь идет скорее о способности поэтического высказывания формулировать мысль и выражать эмоции более сжато и опосредовано, чем в прозе, предоставляя, в то же время, возможность поэту отреагировать на исторические события «по горячим следам» (что относится лишь к жанру так называемых стихов на случай, но не к «Пеплу» Цветкова и другим стихотворениям, написанным позже).

Другой импульс, заставивший русскую диаспору массово откликнуться на события 9/11 в стихах, вероятно, связан с «гражданской» линией русской литературы, всегда ставившей перед собой не только чисто творческие, но и, так сказать, экстралитературные цели. Как бы ни относились к такой позиции сами поэты, для многих 9/11 послужило поводом выразить свой «гражданский» взгляд на историю и собственную биографию, переломным моментом в которой была эмиграция. По словам Валентины Синкевич, редактора филадельфийского альманаха русской поэзии *Встречи*, «трагедия эмиграции в том, что мы как бы сидим между двумя стульями: уже не там, но еще полностью не здесь, где-то посередине. И вот в тот день мы вдруг тоже почувствовали себя американцами. Люди начали присылать стихи, которые были написаны в тон этому настроению» (Синкевич 2012). Иными словами, 9/11 способствовало процессу «натурализации» поэтов-эмигрантов не только в новом городском и культурном ландшафте.

Отвечая на тот же вопрос, но исходя из собственного опыта, Ирина Машинская связывает рождение аналогичного чувства не с 9/11, а с первой террористической атакой на ВТЦ 26 февраля 1993 г. Важно отметить, что примерно тогда же Машинская написала свое первое стихотворение после отъезда из Москвы, сумев преодолеть период молчания, который длился почти два года и был косвенно связан с перемещением в иную культуру, язык и городское пространство. Однако, будь то февраль 1993 или сентябрь 2001 г., творческий импульс, вызванный этими событиями, для Машинской оказался не столько гражданским, политическим или патриотическим, сколько социальным, связанным, в первую очередь, с городом: «Я думаю, такие вещи сшивают тебя с местом. Если ты еще не был пришит к месту, ты с ним становишься одно» (Машинская 2013). Машинская добавляет, что неожиданно возникшее чувство родства с новым местом для нее оказалось тем более новым и сильным, что раньше – по отношению к прежней стране – оно просто не могло возникнуть:

До этого я чувствовала себя гражданином только один раз: два дня во время путча. Тогда у меня тоже возникло гражданское чувство, ощущение себя частью той страны. Но больше этого чувства никогда не возникало. Оно впервые вернулось в Америке, в тот день. <...> В той стране <в Советском Союзе. – Я. К.> нормальный человек не мог себя чувствовать гражданином (Машинская 2013).

Третья причина, вероятно, связана с чувством защищенности от опасностей, в том числе политического преследования, ради которого многие, собственно, и решились эмигрировать (особенно в советский период). Какими бы ни были мотивы

этого решения в каждом конкретном случае, на протяжении всей своей истории Нью-Йорк считался прибежищем и укрытием для миллионов людей, чьей жизни или благополучию угрожала опасность на родине. Дмитрий Бобышев признается, что 11 сентября вместе с башнями «рухнули мои личные символы и надежды на прочность существования. Следуя американской кино-мифологии, в этот драматический миг должен был появиться Супермен и, остановив безумцев и злодеев, предотвратить катастрофу» (Бобышев 2012). Так, если прочность существования олицетворялась, в частности, в идеальной симметрии двух идентичных башен, то их падение нарушило не только архитектурную симметрию, но и чувство обретенного жизненного баланса, державшееся на этой симметрии.

В стихотворении «Девять одиннадцать» Кати Капович падающие башни – уже не гипербола (традиционный для Нью-Йорка троп в эмигрантской литературе), а своего рода литота, посредством которой их физические качества (размер, вес и т. п.) сокращаются до миниатюрности:

Оттуда они видели прямей,
как сверху падал у себя под окнами
воздушный небоскреб в сто этажей,
как будто со стола стаканчик с кнопками.
Там счет был на табло один-один,
и лево была право в отражении...
(Капович 2007: 11)

Как и Бобышев, Капович, живущая в Бостоне, воспринимала Нью-Йорк до 9/11 как крепость: «это было совершенно неуязвимое место»; для нее в тот день «упал весь Нью-Йорк, не только два здания» (Капович 2013). Но вместе с тем произошло и нечто обратное, а именно – «рождение героя», который прежде был просто-напросто растворен и незаметен в огромном неуязвимом городе. Это новое ощущение Нью-Йорка как города, убитого физически, но окрепшего духовно, Капович, как и Машинская, связывает со спецификой русской истории, литературы и культуры в целом, с почти Достоевской тягой к «униженным и оскорбленным»:

Но с другой стороны, дух поднялся. Потому что дух – это человек. Когда человек телесно становится уязвим, его дух поднимается. У Нью-Йорка, как мне кажется, до этого момента не было небесного тела. Ведь мы из уязвимой страны, где была блокада, где все города были по-своему убиты. И я думаю, вдруг в Нью-Йорке для нас пропала эта чуждость. Мы таких неуязвимых немножко боимся. Они вызывают страх. А уязвимые, грязненькие, бедненькие нам ближе⁵.

Наконец, 9/11 окрасило поэзию русской диаспоры в новые эмоциональные краски, главным пигментом которых стала ностальгия, но уже не по родному дому и

⁵ Там же. Ср.: «Было ощущение, как будто ты подбираешь замученного котенка и еще больше его любишь оттого, что он такой раненый. К Нью-Йорку у людей возникло чувство, как к больному ребенку» (Машинская 2013).

родине, что всегда характеризовало литературу эмиграции независимо от географии, а по «старому» Нью-Йорку, каким он был прежде. В эссе «Нью-Йорк: Ностальгия по виду», посвященном упавшим башням, Ярослав Могутин цитирует свое стихотворение, написанное двумя годами раньше, в котором вид на ВТЦ из окна его студии в Вест-Вилледж служит, в свою очередь, фоном для личных эротических воспоминаний. Таким образом, два текста – один в стихах, другой в прозе – выстраиваются в единое повествование и устанавливают связь между «старым» и «новым» Нью-Йорком:

помнишь ты стояла на фоне окна
ослепительно голая в своем безумии
это был январь или февраль в нью-йорке
твой мягкий силуэт на фоне холодных крыш
соседних домов и башен world trade center
(Могутин 2001a: 101)

Помимо фаллических ассоциаций, которыми богата традиция литературной репрезентации небоскребов, башни ВТЦ служат автору эссе «Нью-Йорк: Ностальгия по виду» напоминанием не только об уникальном характере самого города, в котором он оказался в 1994 г., но и о моделях изображения этого города в русской литературе, заложенных еще в начале XX в., в частности, Максимом Горьким: «Просыпаясь, мне не нужно было щипать себя, чтобы убедиться: Я – В ГОРОДЕ ЖЕЛТОГО ДЬЯВОЛА! Вот они – Вавилонские Башни, вот мои большие и сильные братья» (Могутин 2001б). Не секрет, что травелог Горького *Город Желтого Дьявола*, написанный по впечатлениям от скандальной поездки идеолога русского соцреализма в Нью-Йорк в 1906 г., на протяжении едва ли не целого столетия служил главным шаблоном репрезентации Нью-Йорка не только в советской, но зачастую и в эмигрантской литературе первых трех волн, а название этого текста стало почти нарицательным. Башни-близнецы, хотя и вызывавшие в последнее время уже скорее теплые, нежели откровенно враждебные чувства у писателей русской диаспоры младшего поколения, таких как Могутин, служили, тем не менее, напоминанием о былой эпохе и соответствующих ей стратегиях описания Нью-Йорка как «города желтого дьявола» в русской литературной традиции. 11 сентября 2001 г. эта культурно-идеологическая парадигма радикально переменялась: оказавшись чуть ли не впервые со дня своего основания в положении жертвы, Нью-Йорк перестал восприниматься как хищник и вошел – ценой тысяч человеческих жизней – в новый период своей истории.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М., 1975. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература.
- БОБЫШЕВ, Д., 2007. *Ода воздухоплаванию. Стихи последних лет*. Москва: Время.
- БОБЫШЕВ, Д., 2012. Неопубликованное письменное интервью автору статьи. Нью-Йорк – Урбана-Шампейн, 7 июня.
- ГАНДЕЛЬСМАН, В., 2011. Историк. Текст стихотворения прислан автором (эл. почта, 23 мая).
- ГЕОРГАДЗЕ, М., 1998. *Маршрут. Рассказы, стихи, переводы*. Нью-Йорк: Слово / Word.
- ГЕОРГАДЗЕ, М., 2007. *Я взошла на горы Сан-Бруно...* Нью-Йорк: Слово / Word.
- ДИМЕР, Е., 2001. *Здесь даже камни говорят. Поэзия*. Нью-Йорк: Изда-во Клуба русских писателей Нью-Йорка.
- ДОВАТОВ, С., 2006. *Речь без повода... или Колонки редактора*. Москва: Махаон.
- ДОСТОЕВСКИЙ, Ф. М., 1989. *Собр. соч. в 15 т.* Т. 4. Ленинград: Наука.
- КАПОВИЧ, К., 2007. *Свободные мили*. Москва: АРГО-РИСК, Книжное обозрение.
- КАПОВИЧ, К., 2013. Неопубликованное интервью автору статьи. Бостон, декабрь 2013 г.
- ЛЕГКАЯ, И., 2003. 11 сентября 2001 года. *Встречи* (27), 112.
- МАШИНСКАЯ, И., 2013. Неопубликованное интервью автору статьи. Нью-Йорк, июнь.
- МАЯКОВСКИЙ, В., 1958. *Полн. собр. соч. в 13 т.* Т. 10. Москва: Художественная литература.
- МИЛЕРЮС, Н., 2010. Город как модель для катастрофы: между «реальным» и «воображаемым». *Неприкосновенный запас*, 2. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2010/2/mi18.html> [см. 20 08 2013].
- МОГУТИН, Я., 2001а. *Термоядерный мускул. Испражнения для языка: избранные тексты*. Москва: Новое литературное обозрение.
- МОГУТИН, Я., 2001б. Нью-Йорк: ностальгия по виду. *Митин журнал*. Режим доступа: <http://www.mitin.com/people/mogutin/ny.shtml> [см. 20 08 2013].
- СЕРТО, М. де, 2010. Практика повседневной жизни: прогулки по городу. Пер. Николая Эдельмана. *Прогнозис*, 1. Режим доступа: [http://www.intelros.ru/pdf/Prognosis/1\(20\)_2010/7.pdf](http://www.intelros.ru/pdf/Prognosis/1(20)_2010/7.pdf) [см. 20 08 2013].
- СИНКЕВИЧ, В., 2002. 11 сентября 2001. *Встречи*, 26 (2002), 28.
- СИНКЕВИЧ, В., 2012. Неопубликованное телефонное интервью автору статьи. Нью-Йорк – Филадельфия, май.
- ФУКО, М., 2006. *Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис.
- ЦВЕТКОВ, А., 2013. Неопубликованное интервью автору статьи. Нью-Йорк, декабрь.
- ЭПШТЕЙН, М., 2005. *Все эссе. Т. 2: Из Америки*. Екатеринбург: У-Фактория.

Вальпургиева Ночь, или Гетеротопия советского сумасшедшего дома

Лаура Пикколо

Университет Рома Тре
Рим, Италия

... падает Россия,
словно в зеркала.
Н. Горбаневская

I. Утопия vs. Гетеротопия в советскую эпоху

Значение слова «утопия», как известно, двойственно: оно было создано Томасом Мором для обозначения идеального острова в произведении *De optimo republicae statu sive nova insula Utopia* (1516) – места, которого нет (от греч. *οὐ* ‘не’, *τόπος* ‘место’); в то же время, в английском языке оно является омофоном слова «эвтопия» (“eutopia”: *εὖ* ‘хорошо’, *τόπος* ‘место’) – благословенное место, место счастья. В словаре Французской Академии 1795 г. указано, что слово «утопия употребляется как обозначение проекта вымышленной системы правления, в которой все предусмотрено для общего счастья» (Dictionnaire 1798: 710).

В конце 1930-х гг., после революционной эйфории и создания «хронотопа экспериментальности» (Piretto 2001: 3–28) для построения нового быта *homo sovieticus* (календарь, город, дом и т. д.¹), после первого «торможения» во время НЭПа, сущность советской утопии радикально изменилась: «вымышленная система», образ «места, которого нет» и «благословенного места» представлялись «неизбежными» и реализованными *здесь и сейчас*².

¹ Революция наследует утопии прошлого, порождает новые и, «особенно, влияет на способы создания и распространения социальных мечтаний, а иногда даже их навязывания» (Baczko 1979: XI). Об утопическом и антиутопическом представлении «дома» в советское время ср.: Piccolo 2012: 187–200.

² О русской революционной утопии, см., напр.: Stites 2001: 13–36.

Советская утопия являлась проектом будущего общества, определяющим настоящее: она проникла в ткань господствующей идеологии, направляющей надежды и коллективную энергию. Если, по словам Б. Бачко, «утопист часто является фантазером в этимологическом смысле слова – он видит Новый Город» (Vaszko 1979: 4), то опасность назревает тогда, когда целое государство видит этот «Новый Город» и требует, чтобы граждане видели то же самое и участвовали в том же самом утопическом построении.

Рассматривая советское общество, можно сказать, что построение счастливого государства, в зависимости от исторических периодов, сопровождается диалогом (или не-диалогом) утопии с разными гетеротопиями. Гетеротопия возникает именно как «антагонист» утопии или, точнее, «контрместоположение», находящееся вне всякого места, хотя гетеротопии являются реальными «и фактически локализуемыми» (Фуко 2006: 196). Такие гетеротопии, как тюрьма, лагерь, сумасшедший дом (то есть «девиантные» гетеротопии³), место ссылки и, в некоторой степени, колхозы и совхозы, являются функциональными для создания и сохранения утопического дискурса. В первую очередь, девиантные гетеротопии используются для того, чтобы «очистить» пространство или, точнее, не-пространство утопии и создать идеал общества, освобожденного от врагов народа (диссидентов, безумных, инакомыслящих, тунеядцев и т. д.⁴).

II. Советский сумасшедший дом

Сочетание понятий гетеротопии и безумия весьма плодотворно: гетеротопическими являются невидимые «места» тела, откуда возникают галлюцинации (ср. Ghidoni 2011: 7–19); свойством гетеротопичности обладает и психиатрическая больница – уединенное закрытое место, часто на окраине города (Фуко 2006: 198; 202). Гетеротопической сущности безумия на Западе помог укрепиться образ Корабля дураков (*Stultifera navis*). Корабль, «гетеротопия по преимуществу» (там же: 205), превратился в пространство безумия не только в художественном мире Бранта или Босха, но и в социальной реальности, о чем свидетельствует распространившийся в Германии уже в XIV в. обычай отправлять умалишенных на корабли дураков, чтобы «очистить» городское пространство от безумцев (Фуко 1997: 29–30).

С исторической точки зрения, в Европе гетеротопия безумия заменила гетеротопию проказы, и это связано не только с образом больного (прокаженного или сумасшедшего), изолированного от общества, но и с тем, что в процессе регрессии проказы среди европейского населения лепрозории постепенно пустели. Некоторое время в бывших лепрозориях лечили венерических больных, а затем на смену

³ «Гетеротопии, куда мы помещаем индивидов, чье поведение является девиантным по отношению к среднему или к требуемой норме» (Фуко 2006: 198).

⁴ Гетеротопии «выполняют некую функцию по отношению к остальному пространству» (Фуко 2006: 203).

проказе пришло безумие, и здания лепрозориев были отведены для душевнобольных. С XVIII в. корабль дураков, как отмечает Фуко, перестал быть «пределом», «абсолютным и ускользящим, как линия горизонта», «отныне он прочно стал на якорь среди людей и вещей. Надежно и навечно. Из лодки он превратился в больницу» (Фуко 1997: 59–60).

Гетеротопии расширяются, исчерпываются, изменяются. В советское время психиатрическая больница приобретала функцию и некоторые черты других гетеротопий, таких как тюрьма или лагерь. Можно утверждать, что в России психиатрические больницы появились позже, чем в других европейских странах⁵. Но эта задержка сполна «компенсировалась» в советскую эпоху, когда психиатрическая больница стала одним из ключевых мест террора. В 30-е гг., например, Институт им. Сербского «предал» взгляды профессора, в честь которого был назван, и стал одним из действенных механизмов репрессивного режима⁶. Одновременно в психиатрии происходил переход к догматическому представлению о безумии, которое достигло кульминации после прямого вмешательства в психиатрию «великого учителя»⁷ Сталина и последовательного превращения психиатрии в «более идеологически обработанную» отрасль советской науки (Korolenko, Kensin 2002: 59). В 1950 г. к Павловским теориям⁸ добавилось влияние теорий радикальных психологов, рассматривавших, как известно, психиатрию как средство поддержания социального порядка (Szasz 1961).

Вслед за отказом от прежней психиатрической школы и обвинениями, выдвинутыми против отдельных психиатров⁹, начала утверждаться новая дисциплина, которой необходимо было придерживаться при установлении диагноза. Кроме того, согласно новому представлению о психиатрии, надо было обновить учебные курсы¹⁰ и учебники (Кербиков 1952: 8–9): ряд терминов был запрещен, на смену им пришли новые. С одной стороны, некоторые психиатры старались сохранить такие понятия, как «память», «ощущение», «восприятие», наполняя их «материалистической сущ-

⁵ Об истории сумасшедших домов в России, см., напр.: Баженов 1909; Каннабих 1994.

⁶ В. П. Сербский (1858–1917) – основатель судебной психиатрии в России. Институт его имени был создан в 1921 г. Во второй половине 30-х гг. Институт стал одним из наиболее эффективных инструментов НКВД. Институту принадлежала тайная лаборатория, закрытая после смерти Сталина. Во время работы психиатрической спецкомиссии 1956 г. Институт и его деятельность, несмотря на цензуру, подверглись обличению: «Институт гипертрофировал свое значение и поставил себя в положение наивысшего органа СПЭ, превратившись в <...> наивысшего судебно-психиатрического арбитра» (Об институте судебной психиатрии им. проф. Сербского, цит. по: Прокопенко 1997: 76).

⁷ «Великий учитель человечества Иосиф Виссарионович Сталин дал гениальное определение подлинной науки, призванной служить целям непрерывного прогресса человеческого общества» (Банщиков 1953: 495).

⁸ См.: Павловская сессия 1988: 129–141; Windholz 1999: 331 и др.

⁹ Напр., дела психиатров М. О. Гуревича, В. А. Гиляровского и А. С. Шмарьяна, обвиненных в антимарксистских тенденциях в области психиатрии. Они публично отреклись от своих взглядов и приняли Павловскую теорию.

¹⁰ Помимо «самокритики», психиатры были обязаны участвовать в «семинарах», посвященных Павловскому учению. См.: Андреев 1952: 52–56.

ностью» (Случевский 1952: 4); с другой, рождались новые слова и словосочетания: такие как «философская интоксикация» (Korolenko, Kensin 2002: 56) или «вялотекущая шизофрения» (Снежевский 1969), которые использовались очень широко¹¹.

При таких предпосылках легко понять, какое отношение диагноз или, точнее, «гипердиагноз шизофрении» (Korolenko, Kensin 2002: 60) мог иметь ко всем тем формам поведения, которые отклонялись от советской нормы (Bloch, Reddaway 1977: 43). Само понятие безумия, с присущей ему неопределенностью, стало в некоторой степени 'гиперонимом' нестандартности, включающим проявления, далекие от психической болезни: музыкальные вкусы, манера одеваться, исповедание веры. Ярлык «безумный» стал синонимом эпитетов «враг народа», «тунеядец», «инакомыслящий»¹².

Гетеротопия психиатрической больницы приобретает еще большее разнообразие из-за расширения понятия шизофрении¹³. Стоит отметить, что при Сталине психиатрическая больница представляла собой некую «лазейку» для судеб тех людей, жизнь которых могла закончиться куда более трагически. Об этом парадоксе говорил, например, А. С. Есенин-Вольпин в своем докладе Комитету прав человека:

Психиатрическая госпитализация невиновных арестованных – не во всех случаях зло. Еще лучше сказать, что она – всегда зло, но не всегда худшее, чем то, которое наступило бы без нее <...>. Во всяком случае, во времена широких сталинских репрессий многие бывали спасены психиатрическими больницами (Есенин-Вольпин 1972: 35).

Использование психиатрии в политических целях получило дальнейшее развитие в хрущевскую эпоху и достигло автоматизма при Брежневе. Статья 58 в Уголовном кодексе РСФСР 1960 г. предписывала заключение лиц, «совершивших общественно опасные деяния в состоянии невменяемости», в психиатрические лечебницы общего или специального типа, а инструкция Минздрава, выпущенная в 1961 г., в этих случаях предусматривала неотложную госпитализацию и внесудебное лишение свободы без согласия больного и родственников, а лишь на основании экспертизы комиссии из трех врачей (Карательная психиатрия 2004: 43–52).

Советское общество должно было выглядеть безупречным, места психологическому дискомфорту в нем не было. Возникает парадокс: с одной стороны, особенно со второй половины 1960-х гг., все могли быть сочтены шизофрениками; с другой

¹¹ «Практически каждому поведению, которое не соответствовало принятой социальной модели, можно было придать психопатологическое значение <...>. Клиническое описание “вялотекущей шизофрении” <...> было чрезвычайно уклончивым. Оно включало в себя всевозможные изменения в психическом состоянии: <...> эйфорию, гиперактивность, оптимизм <...>, возбудимость, взрывчатость, сенситивность, чувство неполноценности и эмоциональный дефицит, истерические реакции, <...> завышенную или заниженную самооценку и упрямство» (Korolenko, Kensin 2002: 59).

¹² «Диссидент – это лишь выражение патологических процессов в психике» (Bukovsky 1977: 14).

¹³ «Каждая гетеротопия отчетливо и определенно функционирует в рамках общества, и одна и та же гетеротопия – согласно синхронии культуры, где она располагается, – может функционировать так или иначе» (Фуко 2006: 198).

стороны, в диагнозах нельзя было ставить под сомнение социальный контекст. Поэтому данные о психических заболеваниях, алкоголизме и других зависимостях нередко искажались и замалчивались. Алкоголизм характеризовался как «остаток капитализма в социалистической ментальности» (Korolenko, Kensin 2002: 55), и, хотя существовали исследования, описывавшие алкоголизм как заболевание (Жислин 1935), само это слово было малоупотребительным. Алкогольный абстинентный синдром часто классифицировался просто как посталкогольная интоксикация (Korolenko, Kensin 2002: 60).

III. Вальпургиева ночь

Алкоголь является ключевым элементом одного из самых знаковых произведений о советском сумасшедшем доме – трагедии *Вальпургиева ночь, или Шаги командора*, написанной Вен. Ерофеевым в 1985 г., когда он оказался на Канатчиковой даче вследствие именно алкогольной интоксикации (Летопись 2005: 88–89).

Как объяснял сам Ерофеев, пьеса была задумана как центральная часть триптиха «Драй Нэхте» (Три ночи), включавшего помимо *Вальпургиевой ночи* недописанные *Ночь на Ивана Купала* и *Ночь перед Рождеством*, то есть посвященного трем разным моментам христианского и языческого календаря (Ерофеев 2001: 267, ср. Ručlová 2001: 48–49). Заглавие пьесы отсылает к стихотворению Александра Блока «Шаги Командора» и затрагивает тему Дона Жуана¹⁴. Героем трагедии является поэт-алкоголик Лев Гуревич, оказавшийся в психбольнице в результате попойки в канун Первого мая (то есть в Вальпургиеву ночь). Здесь он умрет в ту же самую ночь вместе с остальными пациентами своей палаты от отравления алкоголем и лекарствами во время «шабаша», проходящего одновременно с празднованием Первого мая.

Обычай изолировать тех, кто мог бы препятствовать важным государственным праздникам (бомжей, алкоголиков, да и просто подозрительных лиц), был довольно распространен в советскую эпоху (Bloch, Reddaway 1977: 262–263): чтобы «очистить», хотя и временно, пространство утопии, прибегали к гетеротопии психбольницы.

При отправке Гуревича в психбольницу у него не оказывается при себе паспорта. Отсутствие документов сразу же расценивается как нежелание вписаться в советскую систему¹⁵. И советское пространство, обращенное к утопии, и пространство сумасшедшего дома являются закрытыми: первое имеет закрытые границы и способы контроля над передвижением граждан (прописка и т. д.); у второго есть решетки, стены и четко установленные пределы. Иногда некоторые черты и иерархия советского общества передаются сумасшедшему дому, как, например, во втором акте пьесы, где палата организована как суд.

¹⁴ О донжуанском подтексте пьесы см.: Виггу 2005: 62–76. О связи пьесы с романом Кена Кизи *Пролетая над гнездом кукушки* и особенно с его экранизацией см.: Brintlinger 2007: 5, 17, прим. 10.

¹⁵ «Если что не нравится – так это запрет на скитальчество. И... неуважение к Слову. А во всем остальном...» (Ерофеев 2001: 273).

Кроме того, существует еще третье (не-)пространство – (не-)пространство небытия: с одной стороны, это пространство грез, химер, созданное алкоголем, позволяющим Гуревичу обойти удушливые рубежи страны и сумасшедшего дома; с другой стороны, это не-пространство и не-время смерти, достигнутое Гуревичем и другими обитателями палаты в конце трагедии. Алкогольное состояние, на самом деле, создает некую гетерохронию в отношении как утопии советского времени, так и гетеротопии советского сумасшедшего дома: «А почему у меня часы идут в обратную сторону? А он всмотрелся в меня, в часы, а потом говорит: “Да по тебе и незаметно, да и выпили, вроде, немного... но только и у меня пошли в обратную”» (Ерофеев 2001: 272)¹⁶.

Почти через тридцать лет Гуревич совершает ту же самую попытку побега от советской утопии, что и Веничка, пьяный герой ерофеевской «поэмы» *Москва – Петушки* (1969)¹⁷. Алкоголь дает Веничке возможность уйти от действительности, поменять полюсы добра и зла, нормы и антинормы и посмотреть на реальность в новом ракурсе, хотя и со стороны. Закрытость советского мира оставляет возможность только одного пути – внутрь себя: с помощью алкоголя ерофеевский герой прячется в своих внутренних безднах («Я, похмеляясь утром, прячусь от неба и земли, потому что это интимнее всякой интимности!...» [Ерофеев 2002: 28]). Поиск пространства, противопоставленного утопии, Веничка предпринимает уже в начале произведения:

Все говорят: Кремль, Кремль. Ото всех я слышал про него, а сам ни разу не видел. Сколько раз уже (тысячу раз), напившись или с похмелюги, проходил по Москве с севера на юг, с запада на восток, из конца в конец, насквозь и как попало – и ни разу не видел Кремля (Ерофеев 2002: 17).

Веничка объявляет о своем неучастии в советском пространстве, в социальных и трудовых подвигах, в трепещущем ожидании «светлого будущего»¹⁸: «Опять со своей прошлой пятницей! Я вижу, Веня, ты весь в прошлом. Я вижу, ты совсем не хочешь думать о будущем!...» (Ерофеев 2001: 99). Веничка хочет быть просто человеком:

О, если бы весь мир, если бы каждый в мире был бы, как я сейчас, тих и боязлив, и был бы так же ни в чем не уверен: ни в себе, ни в серьезности своего места под небом – как хорошо бы! Никаких энтузиастов, никаких подвигов, никакой одержимости! – всеобщее малодушие. Я согласился бы жить на земле целую вечность, если бы прежде

¹⁶ «Венедикт Ерофеев – великий исследователь метафизики пьянства. Алкоголь для него – концентрат инобытия. Опьянение – способ вырваться на свободу, стать – буквально – не от мира сего» (Генис 2003: 63).

¹⁷ По иронии судьбы поэма *Москва – Петушки* была напечатана в Советском Союзе (хотя с купюрами) только в 1988–1989 гг. в журнале *Трезвость и культура* в рамках антиалкогольной кампании Горбачева.

¹⁸ «Он часто говорил не только о простительности, но о нормальности и даже похвальности малодушия, о том, что человек не должен быть испытан крайними испытаниями. Был ли это бунт против коммунистического стоицизма, против мужества и “безумства храбрых”, за которое пришлось расплатиться не только храбрым и безумным, но миллионам разумных и нехрабрых?» (Седакова 1991: 101). См. также: Эпштейн 2000: 270.

мне показали уголок, где не всегда есть место подвигам. «Всеобщее малодушие» – да ведь это спасение от всех бед, это панацея, это предикат величайшего совершенства! (Ерофеев 2002: 22).

Более того (сильнее это выражено в *Вальпургиевой ночи*), пьянство помогает найти разум, уже потерянный в настоящем мире, и алкоголь становится средством «математической» оценки неразумности мира:

Давайте лучше займитесь икотой, то есть исследованием пьяной икоты в ее математическом аспекте <...>. Нет ничего кроме этого! Нет ничего такого, что могло бы! Я не дурак, я понимаю, есть еще на свете психиатрия, есть внегалактическая астрономия, все это так! (Ерофеев 2002: 51–52).

Алкоголь снимает завесу с закрытого и убогого пространства палаты, порождая новое временное измерение путешествия и химеры, открытие нового света, момент перехода, *καιρός*: «Они открывают миру все, мы только успеваем прикрывать. Что говорить о Старом Свете? <...> Из какого племени явился Христофор Колумбо...» (Ерофеев 2001: 317).

Но попыткам побега – ни Веничкиным, ни Гуревича – не суждено увенчаться успехом: обреченного на молчание и смерть Веничку электричка неумолимо везет не в Петушки, а в Москву¹⁹. К смерти тяготеет и Гуревич. Его побег в небытие расценивается как признак безумия и является главной, но не единственной причиной заключения в сумасшедший дом²⁰.

Внутри психиатрической больницы поэтический путь Гуревича начинается в первом же акте, когда во время его допроса будущий пациент читает стихи перед врачами-судьями. Декламация стихов обнаруживает настоящий синдром Гуревича, и его выздоровление должно вновь вернуть ему «человеческий язык», то есть речь без стихов:

ДОКТОР. Вы не на сцене, а в приемном покое... Можно ведь говорить и людским языком, без этих...

ЗИНАИДА НИКОЛАЕВНА (подсказывает). Шекспировских ямбов... <...>

ДОКТОР <...>. Об этих... ямбах мы, кажется, уже давно договорились с вами, больной. Я достаточно опытный человек, я вам обещаю: все это с вас сойдет после первой же недели наших процедур. <...> А недели через две вы будете говорить человеческим языком нормальные вещи. Вы – немножко поэт?

ГУРЕВИЧ. А у вас от этого лечат? (Ерофеев 2001: 276–278).

¹⁹ «И если я когда-нибудь умру – а я очень скоро умру, я знаю, – умру, так и не приняв этого мира, постигнув его вблизи и издали, снаружи и изнутри постигнув, но не приняв, – умру, и Он меня спросит: “Хорошо ли было тебе там? Плохо ли тебе было?” – я буду молчать <...> и эта немота знакома всем, кто знает исход многодневного и тяжелого похмелья. Ибо жизнь человеческая не есть ли минутное окосение души? И затмение души тоже. Мы все как бы пьяны, только каждый по-своему <...> я трезвее всех в этом мире; на меня просто туго действует...» (Ерофеев 2002: 113).

²⁰ «Как только моя Отчизна окажется на грани катастрофы, когда она скажет: “Лева! Брось пить, вставай и выходи из небытия” – тогда...» (Ерофеев 2001: 274).

В ерофеевской пьесе показан другой аспект психиатрического освидетельствования той эпохи – наличие театральности в основе поведения советского народа. Повседневная жизнь была как бы разделена на две «шизофренические» части, и поведение большинства граждан в публичной сфере оказывалось довольно далеким от поведения в частной обстановке (см. Смирнов 2000: 18). Тот, кому не удавалось хорошо «играть» публичную роль, становился объектом преследований разного рода (обысков, допросов и т. д.). Сообщая Гуревичу, по какой причине ему суждено пробыть в лечебнице шесть месяцев, врач намекает именно на такое притворство, к которому советские граждане прибегали в своей повседневной жизни. Театрализация такого рода властям была известна, поэтому из предосторожности к категории сумасшедших причисляли и тех, кто на самом деле не совершал ничего дурного против советской власти, чем, собственно, и вызывал особое «опасение»:

Сказать вам по секрету, мы с недавнего времени приступили к госпитализации даже тех, у кого на первый взгляд – нет в наличии ни единого симптома психического расстройства. Но ведь мы не должны забывать о способностях этих больных к произвольной или хорошо обдуманной диссимуляции. Эти люди, как правило, до конца своей жизни не совершают ни одного преступного деяния, ни даже малейшего намека на нервную неуравновешенность. Но вот именно этим-то они опасны и должны подлежать лечению (Ерофеев 2001: 277–278)²¹.

Врач знакомит Гуревича с правилами сумасшедшего дома и подтверждает: «Вот-вот, без ямбов, у нас и без того много мороки...» (Ерофеев 2001: 276). Подчеркнутое врачом «у нас», кажется, выходит за стены больницы и распространяется на весь Советский Союз, где запрещены «ямбы» неофициальных поэтов наравне со многими другими «беспокойствами».

Во многих произведениях гетеротопическое пространство советского сумасшедшего дома представлено не только как место лечения от психической болезни, но и как место заключения тех, кто мог стать препятствием для осуществления утопического социалистического проекта, в том числе нерусских, как, например, эстонец Коля (см. Bloch, Reddaway 1977: 264–266).

Конфликт между кодексом советской «нормы» и «больным» Гуревичем неотвратим. Для такого поэта, как он, там, где запрещено читать стихи, нет места, как нет и времени: гетерохроническое измерение гетеротопии приводит Гуревича и других больных к бегству из прозаичного больничного мира и к деконструкции советской утопии в их «безумных» разговорах.

²¹ Эта тема затрагивается уже в повести *Палата № 7* В. Тарсиса, опубликованной в 1965 г.: «Было общепризнанно, – руководителями, врачами, идеологами, писателями, – что если человеку не мил социалистический рай, он – сумасшедший и его надо лечить»; здесь три категории «больных»: самоубийцы («только психопат может покушаться на свою жизнь»), «американцы» (те, кто пытались наладить отношения с иностранцами и подавали заявление на иммиграцию) и третья группа, в которую зачислялись такие, как Гуревич, «состояла из молодых людей, которые не могли найти себе определенного места в нашей жизни, отвергали все стандарты, сами не зная иногда, чего хотят, но зато твердо знали, чего не *хотят*» (Тарсис 1966: 24–25).

В самом деле, течение времени в гетеротопиях следует законам, отличным от законов реальности. Время сумасшедшего дома как будто отделено от течения времени на улице²². Единственная единица измерения времени внутри палаты – прием лекарств и реакция на них:

Так вот, слушай меня, <...> Гуревич. А так – у нас жить можно. Недели две-три тебя поколют, потом таблетки, потом пинка под жопу – и катись. У нас цветной телевизор есть. Кенар с канарейкой. Они только сегодня помалкивают – поскольку завтра Первоймай (Ерофеев 2001: 290).

Только медицинский персонал имеет часы и в определенном смысле олицетворяет время. А у больных – наоборот, «на всех физиономиях <...> лежит печать вечно-сти – но вовсе не той Вечности, которой мы все ожидаем» (там же: 297).

Оппозиции, характеризующие структуру и организацию сумасшедшего дома (мы/они; врач/больной; нормальность/безумие и т. д.), со всей очевидностью выступают во время раздельного и параллельного празднования Вальпургиевой ночи и Первого мая: «Мы отмечаем сегодня вальпургиево празднество силы, красоты, грации! А Первоймай пусть отмечают нормальные люди, то есть не нормальные люди, а *нас* обслуживающий персонал» (Ерофеев 2001: 328).

Отстраняясь от грубого празднества медперсонала, больные устраивают некую маевку и возвращают празднику его религиозный смысл, беря на себя роль пророков идеального града поэзии. Сознывая близость конца, Гуревич идет навстречу смерти, как мученик, заслуживший собственное житие: «У них – жисть-жистянка, а у нас житие!» (Ерофеев 2001: 331).

Конфликт кодексов «советской нормы» и «больного Гуревича» заходит в тупик. В месте, где запрещены «ямбы», назревает трагедия:

И я сегодня... *да почти сейчас...*
 Не опускаться – падать начинаю.
 Я нынче ночью разорву в клочки
 Трагедию, где под запретом ямбы.
 Короче, я взрываю этот *дом!*
 (Ерофеев 2001: 307)

Гуревич и другие пациенты предчувствуют конец своей жизни и конец эпохи²³. Его палате суждено кануть в небытие, хотя умирать в психбольнице, по мнению Гуревича, «противонатурально» (Ерофеев 2001: 341).

Вальпургиева ночь была написана Ерофеевым, когда он сам оказался в психиатрической больнице, и до 1989 г. автору отказывали в постановке трагедии. Однажды

²² «НАТАЛИ: Ты сколько лет здесь не был, охламон? // ГУРЕВИЧ: Ты знаешь ведь, как измеряют время и я, и мне чумоподобные...» (Ерофеев 2001: 300).

²³ «Приятно все-таки жить в эпоху всеобщего распада» (Ерофеев 2001: 292); «Итак. Кончились беззвездные часы человечества!» (Ерофеев 2001: 317). Об апокалипсическом мотиве см.: Рычлова 1999: 133–141.

писателю предложили поставить пьесу при условии, что Ерофеев поменяет имя героя и устранил все аллюзии и эпизоды, связанные с еврейской темой.

Премьера состоялась в Московском драматическом театре на Малой Бронной 23 марта 1989 г. (Летопись 2005: 125). В тот же самый год спектакль вышел на сценах других театров. Стоит отметить постановку спектакля в московском Театре на Юго-Западе (первый прогон состоялся 22 июня 1989 г.): каждый год и только 30-го апреля (за исключением сезонов, когда эта дата совпадает с гастролями) именно на этой сцене идет пьеса Ерофеева²⁴.

* * *

Как видим, построение советской утопии сопровождалось усилением активности ряда гетеротопий. Между пространствами утопии и гетеротопии (в том числе гетеротопии «девиантной»²⁵) возникает (не-)диалог. Благодаря таким гетеротопиям пространство утопии «очищается» от «врагов народа». Одно из значимых гетеротопических пространств/мест – сумасшедший дом: внутренне присущая ему гетеротипичность (Фуко 2006: 198) дополняется чертами безумия как такового – понятия, претерпевшего за века своего бытования различные семантические метаморфозы, а в советское время превратившегося в одно из орудий утопического строительства.

Диалог – и/или не-диалог – между советской утопией и гетеротопией часто находит отражение и в литературе. Характерный пример – трагедия *Вальпургиева ночь* Ерофеева, где гетеротопическая сущность сумасшедшего дома активизируется, с одной стороны, в диалоге с официальным утопическим дискурсом, а с другой стороны – с иным гетеротопическим пространством – театром.

Гетеротопия сумасшедшего дома имеет место в единственную ночь года в гетеротопическом пространстве театральной сцены, способном сочетать в одном месте разные пространства, «которые сами по себе несовместимы» (Фуко 2006: 200), и гетерохронию Вальпургиевой Ночи, время праздника. И это циклическое представление – один из тех моментов, когда «люди оказываются в своего рода абсолютном разрыве с их традиционным временем» (там же).

²⁴ См. Московский Театр на Юго-Западе. Режим доступа: <http://www.teatr-uz.ru/spekt/index.php?spekt=noch> [см. 20 12 2013].

²⁵ «Гетеротопии, куда мы помещаем индивидов, чье поведение является девиантным по отношению к среднему или к требуемой норме» (Фуко 2006: 198).

ЛИТЕРАТУРА

- АНДРЕЕВ, А. Л., 1952. Перестройка лечебной работы больницы имени П. П. Кащенко в свете изучения И. П. Павлова. *Журнал невропатологии и психиатрии имени С. С. Корсакова*, 7, 52–56.
- БАЖЕНОВ, Н. Н., 1909. *История Московского Доллгауза, ныне Московской городской Преображенской больницы для душевнобольных*. Москва: Изд. Московского городского Общественного Управления.
- БАНЩИКОВ, В. М., 1953. Физиологическое направление в отечественной психиатрии. *Журнал невропатологии и психиатрии имени С. С. Корсакова*, 7, 495–513.
- ГЕНИС, А., 2003. Благая весть. Венедикт Ерофеев. *Ил: ГЕНИС, А. Сочинения в 3 т. Т. 2. Расследования*. Екатеринбург: У-Фактория, 58–66.
- ЕСЕНИН-ВОЛЬПИН, А. С., 1972. Мнение эксперта комитета прав человека А. С. Вольпина по докладу Р. А. Медведева «О принудительных психиатрических госпитализациях по политическим мотивам (фрагменты)». *Ил: Документы комитета прав человека / Proceedings of the Moscow Human Rights Committee, November 1971–December 1971*. New York: The International League for the Rights of Men, 134–179.
- ЕРОФЕЕВ, Вен., 2001. Вальпургиева ночь, или Шаги командора. *Ил: ЕРОФЕЕВ, Вен. Записки психопата*. Москва: Вагриус, 265–344.
- ЕРОФЕЕВ, Вен., 2002. *Москва – Петушки*. Москва: Вагриус.
- ЖИСЛИН, С. Г., 1935. *Об алкогольных расстройствах: клинические исследования*. Воронеж: Коммуна.
- КАННАБИХ, Ю. В., 1994. *История психиатрии*. Москва: Центр творч. развития МГП ВОС.
- Карательная психиатрия, 2004. *Карательная психиатрия в России*. Москва: Международная Хельсинская Федерация.
- КЕРБИКОВ, О. В., 1952. О некоторых спорных вопросах в психиатрии. *Журнал невропатологии и психиатрии имени С. С. Корсакова*, 5, 8–25.
- Летопись, 2005. *Летопись жизни и творчества Венедикта Ерофеева (1938–1990)*. Сост. В. Э. Верлин. *Живая Артика*, 1, 4–147.
- Павловская сессия, 1988. Павловская сессия 1950 г. и судьбы советской физиологии. Круглый стол. *Вопросы истории естествознания и техники*, 3, 129–141.
- ПРОКОПЕНКО, А. С., 1997. *Безумная психиатрия. Секретные материалы о применении в СССР психиатрии в карательных целях*. Москва: Совершенно секретно.
- РЫЧЛОВА, И., 1999. Интенция к «апокалипсическому» реализму и ее проявление в «внутренней форме» драматургической системы Венедикта Ерофеева. *Rossica Olomucensia*, vol. 38, 133–141.
- СЕДАКОВА, О., 1991. Воспоминания. *Ил: Несколько монологов о Венедикте Ерофееве. Театр*, 9, 98–102.
- СЛУЧЕВСКИЙ, И. Ф., 1952. О некоторых актуальных вопросах психиатрии. *Журнал невропатологии и психиатрии имени С. С. Корсакова*, 8, 3–16.
- СМИРНОВ, И., 2000. Соцреализм: антропологическое измерение. *Ил: ГЮНТЕР, Х., ДОБРЕНКО, Е., ред. Соцреалистический канон. Сб. статей*. Санкт-Петербург: Академический проект, 10–18.

- СНЕЖЕВСКИЙ, А. В., ред., 1969. *Шизофрения. Клиника и патогенез*. Москва: Медицина.
- ТАРСИС, В., 1966. *Палата № 7*. Франкфурт-на-Майне: Посев.
- ФУКО, М., 1997. *История безумия в классическую эпоху*. Санкт-Петербург: Рудомино.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. In: ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ЭПШТЕЙН, М., 2000. *Постмодерн в России: литература и теория*. Москва: ЛИА Р. Элинина.
- VACZKO, V., 1979. *L'utopia. Immaginazione sociale e rappresentazioni utopiche nell'età dell'illuminismo*. Torino: Einaudi.
- BLOCH, S., REDDAWAY, P., 1977. *Psychiatric Terror. How Soviet Psychiatry is Used to Suppress Dissent*. New York: Basic Books, Inc., Publishers.
- BRINTLIGER, A., 2007. Approaching Russian Madness. In: BRITLINGER, A., VINITSKY, I., eds. *Madness and the Mad in Russian Culture*. Toronto; Buffalo; London: University of Toronto Press, 3–19.
- BUKOVSKY, V., 1977. Foreword. In: BLOCH, S., REDDAWAY, P. *Russia's political hospitals: the abuse of psychiatry in the Soviet Union*. London: Futura Publ., 13–15.
- BURRY, A., 2005. The Poet's Fatal Flaw: Venedikt Erofeev's Don Juan Subtext in Walpurgis Night, or the Steps of the Commander. *Slavic Review*, vol. 64, No. 1, 62–76.
- Dictionnaire 1798. *Dictionnaire de L'Académie Française revu, corrigé et augmenté par l'Académie elle-même*, Paris: J. J. Smits.
- GHIDONI, M., 2011. *Utopie ed eterotopie del corpo: le allucinazioni agli albori della psichiatria*. Tesi di dottorato in Filosofia, XXII ciclo, Verona.
- KOROLENKO, C. P., KENSIN, D., 2002. Reflections on the Past and Present State of Russian Psychiatry. *Anthropology & Medicine*, vol. 9, No. 1, 51–64.
- PICCOLO, L., 2012. Riscritture dello spazio urbano: l'appartamento in coabitazione (*kommunal'naja kvartira*). In: FIORENTINO, F., SOLIVETTI, C., cur. *Letteratura e geografia. Atlanti, modelli, letture*. Macerata: Quodlibet, 187–200.
- PIRETTO, G. P., 2001. *Il radioso avvenire. Mitologie culturali sovietiche*. Torino: Einaudi.
- RYČLOVÁ, I., 2001. *Bílý tanec: tragédie Valpuržina noc, aneb, Komtureovy kroky Venedikta Jerofejeva v kontextu ruské dramatiky postmoderního období*. Brno: Masarykova univerzita.
- SZASZ, Th. S., 1961. *The Myth of Mental Illness. Foundations of a Theory of Personal Conduct*. New York: Harper & Row.
- STITES, R., 1989. *Utopian Vision and Experimental Life in the Russia Revolution*. New York, Oxford: Oxford University Press.
- WINDHOLZ, G., 1999. Soviet Psychiatrists under Stalinist Duress: the Design for a 'New Soviet Psychiatry' and its Demise. *History of Psychiatry*, vol. X, 329–347.

Коммунальная квартира как гетеротопия

Даниела Лугарич Вукас

Загребский университет
Загреб, Хорватия

1. Введение

Хотя Мишель Фуко умер в 1984 г., то есть за несколько лет до появления новой концептуализации пространства, известной под названием *spatial turn*, в своем много раз обсуждаемом тексте «Другие пространства» («Des Espaces Autres», 1967) французский философ пророчески писал о том, что XX в. можно определить как «эпоху пространства» (Foucault 1984). Согласно русской исследовательнице О. Беззубовой, Фуко предупреждал о том, что «необходимо переориентировать исследования современного западноевропейского общества. Если история и была “великой навязчивой идеей” XIX в., когда темы времени, развития, накопления прошлого являлись ключевыми для осмысления, то современную эпоху следует анализировать скорее с позиций пространства, или, точнее, места и местоположения. Сам вопрос о пространстве должен быть поставлен в новом контексте» (Беззубова 2010). Несмотря на утверждение того, что «место имеет свою собственную историю в западной цивилизации и что невозможно игнорировать фатальные пересечения времени и места» (Foucault 1984), Фуко подчеркивал, что настоящей причиной тревожности в современной культуре является именно проблема местоположения человека, в то время как проблема времени имеет второстепенный, «содействующий», «посреднический» характер. Ввиду того что в гуманитаристике и социальных науках с начала 1990-х гг. анализы культурных явлений зачастую носят пространственный характер, не удивляет тот факт, что концепт Фуко снова актуализируется, причем интерес к работе «Другие пространства» в современности особенно велик.

II. Коммунальная квартира как тип гетеротопии

В связи с тем, что дискурс гетеротопии в текстах Фуко не получил однозначную интерпретацию, в настоящей работе этот концепт будет рассматриваться как одно из возможных направлений в исследовании пространства, то есть как новая парадигма пространства и его отношения к человеку и к культуре в их историческом развитии. С иной точки зрения, то есть в рамках фуколянского анализа гетеротопии, мы попытаемся осмыслить феномен коммунальной квартиры¹ – уникального советского идеологического и социально-пространственного эксперимента². Пользуясь примерами репрезентаций коммунального быта в литературных текстах современных русских писателей (в рассказах Ю. Мамлеева «Вой» и Н. Сакур «Синяя рука», а также в эссе Л. Рубинштейна «Коммунальное чтение»), мы попытаемся показать, что в их представлениях коммунальное пространство производит «другую историю», в результате чего этот феномен следует размещать среди других гетеротопий, названных французским философом, – библиотек, психиатрических больниц,

¹ Насколько нам известно, первая попытка анализа общественного и символического значения советской коммунальной квартиры принадлежит Виктории Семеновой. В работе 1996 г. исследовательница назвала коммуналку «лабораторией тоталитаризма» и подчеркнула, что на символическом уровне она представляла собой «единство в нищете» (цит. по: Герасимова 2000; см. также: Collopy 2005; похожим описанием «все равны в нищете» пользовался и И. Бродский в эссе «Полторы комнаты»). В одном из самых обширных анализов коммунальной квартиры, книге Ильи Утехина *Очерки коммунального быта*, ставшей российским интеллектуальным бестселлером в 2001 г., подробно описывается семиотика коммунального быта, а также его психопатологические стороны. Интересное исследование коммунального быта провела группа русских и американских ученых (вышеупомянутый И. Утехин, а также Алиса Нахимовски, Слава Паперно и Нэнси Рис). Они создали виртуальный этнографический музей коммунальной квартиры (режим доступа: <http://kommunalka.colgate.edu/>). В течение последних десятилетий предметом исследований ученых стали разные стороны коммунальной жизни: Светлана Бойм коснулась темы коммунального быта в книге *Common Places. Mythologies of Everyday Life in Russia* (1994); Екатерина Герасимова свою кандидатскую диссертацию полностью посвятила историко-социологическому изучению советской коммунальной квартиры с 1917 по 1991 г.; Виктор Тупицын в книге *The Museological Unconscious. Communal (Post)Modernism in Russia* (2009) пишет об искусстве «собираемого образа», то есть о своего рода коммунальном искусстве (концептуализме) второй половины XX в.; Александр Беззубцев-Кондаков в 2005 г. опубликовал статью о коммунальном быте в литературе, на которую мы будем часто ссылаться в настоящей работе. В 1973 г. Патриша Баум опубликовала книгу *Another Way of Life: The Story of Communal Living*, в которой она исследовала историю жизни в коммунах в разных странах мира, а Паоло Месана в 2011 г. проанализировала устную историю советского образа жизни в книге *Soviet Communal Living, an Oral History of Kommunalka*.

² Насколько нам известно, указание на теории М. Фуко в рамках анализа феномена коммунальной квартиры можно найти только в статье А. Беззубцева-Кондакова «Наш человек в коммуналке». Исследователь ссылается на работу Фуко *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы (Surveiller et punir: Naissance de la Prison, 1975)* и пишет, что «перепланировки квартир, происходившие в процессе «уплотнения», организовывали пространство жилья, чтобы коренным образом перестроить жизнь каждого квартиранта, архитектура многолюдных коммуналок создавалась так, что, говоря словами Мишеля Фуко, возникала возможность «внутреннего упорядоченного и детального контроля» жильцов и возможность «сделать видимыми находящиеся внутри», т. е. сама архитектура выступала своеобразным механизмом контроля, орудием муштры. «Камни могут делать людей послушными...», – отмечал Мишель Фуко» (Беззубцев-Кондаков 2005).



Кадр из фильма *Стиляги*, 2008.



Кадр из видеоклипа
*Коммунальная
квартира*
музыкальной группы
«Дюна», 1995.

кладбищ, публичных домов, курортов, колоний, кораблей³ и т. д. Как видно на иллюстрациях, приведенных ниже (в отличие от художественных текстов, о которых пойдет речь, воспоминания о коммунальном быте на этих иллюстрациях юмористически и даже ностальгически окрашены), коммунальная квартира является нетрадиционным пространством, которое имплицитно подразумевает множество пересекающихся мест и размещает «в одном реальном месте несколько несовместимых между собой пространств» (Foucault 1984) и практик поведения.

Наш главный тезис состоит в том, что коммунальная квартира в избранных текстах художественной литературы представляется как «трансгрессивное» пространство, характеризующееся особыми временно-пространственными взаимоотношениями, которые производят «особые режимы телесности и субъективности» (Беззубова 2010)⁴ и творят альтернативный образ мира. Исходя из этого тезиса,

³ В повести И. Грековой *Вдовий пароход* коммунальная квартира изображается именно как корабль спасения в шторме жизни (см. Collory 2005: 52).

⁴ В «Других пространствах» мало внимания уделено вопросу отношений между гетеротопическими пространствами и субъектом, то есть телом индивида, хотя эта проблема является центральной во многих других произведениях Фуко, в том числе в книге *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Настоящая статья является попыткой связать теорию гетеротопии Фуко с этим, по нашему мнению, ключевым вопросом его философской мысли в целом.

попытаемся ответить на один достаточно сложный вопрос. Если коммунальный быт как дисциплинирующий механизм советского тоталитарного режима *par excellence* ее жильцы «переживают» телом, и, следовательно, коммунальную квартиру следует рассматривать как пространственный и темпоральный феномен (о чем – в отношении гетеротопии – писал и Фуко⁵), то в какой степени темпоральность является одним из способов концептуализации гетеротопической местности?

III. Коммунальная квартира как пространство власти

Одним из самых важных отличительных признаков гетеротопической природы коммунальной квартиры является ее общественная функция в качестве дисциплинирующего механизма⁶. Ввиду того что замысел коммунальной квартиры родился у Ленина и его соратников еще до Октябрьской революции, начало истории коммунальной квартиры совпадает со временем глубочайшего общественного и политического кризиса. В идее коммунальной квартиры переплелись устремления утопического характера, о чем, помимо других авторов, писал поэт Лев Рубинштейн в эссе «Коммунальное чтиво». Рубинштейн подчеркнул, что коммуналка еще до колхоза и ГУЛАГа явила собой универсальный знак того, как утопия стремительно мутирует в антиутопию⁷. В течение 30-х гг. XX в. коммунальная квартира становилась объектом репрезентации в агитационных фильмах, где это пространство представлялось – в отличие от «буржуазного», плохо организованного, неуютного и вполне хаотичного мира – как высокоорганизованный, уютный и вполне упорядоченный мир. Ключевая идея этих фильмов, в которых показывалось, как, по представлению власти, должна выглядеть жизнь в коммунальной квартире, заключалась в том, что «при такой модели жизни человек не будет думать о бытовых проблемах и может

⁵ Описывая природу этого неоднозначного и достаточно сложного типа пространства, Фуко обращал внимание и на проблему времени, так что некоторые исследователи считают, что его эссе представляет собой полемику «между представителями культуры времени и культуры пространства, из которой происходит большинство идеологических конфликтов» (Савин 2010). В «Других пространствах» Фуко подчеркивал, что «гетеротопия начинает функционировать в полной мере, когда человек достигает абсолютного разрыва с традиционным временем» (Foucault 1984). Такой разработкой проблемы гетеротопического времени Фуко не отрицал, что гетеротопиям свойственны определенные темпоральные отношения, и что они представляют собой особого рода пространственно-временное единство. Но, определив темпоральность гетеротопий неоднозначным и достаточно сложным понятием гетерохронии, он оставил почти полностью вне рамок анализа проблему взаимосвязи пространства и времени.

⁶ В эссе «Другие пространства», а также в некоторых других текстах Фуко (напр., в книге *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы* и в интервью Полу Рабинову «Пространство, знание и власть» [“Space, Power, and Knowledge”, 1982]) один из главных тезисов состоит в том, что власть создает определенные пространства как механизмы дисциплинирования. В этом смысле пространство является одной из форм проявления власти, то есть завуалированного контроля и подавления субъекта. Анализ репрезентаций образа коммунального быта также представляет собой «привилегированное место для понимания того, каким образом действует власть» (Беззубова 2010). См. также: Lambert 2012.

⁷ Подробнее об уровнях взаимоотношений между утопией и гетеротопией см.: Johnson 2012.

целиком посвятить себя работе на благо общества» (Васильев 2011). Коммуналки существовали на протяжении всей эпохи позднего социализма, хотя еще в 1956 г. Хрущев обещал «Каждой семье – отдельную квартиру!», а почти три десятилетия спустя, в 1986 г., Горбачев говорил о том, что коммуналка – крайне позорное явление и выдвигал схожий лозунг: «Каждой советской семье – отдельную квартиру к 2000 году»⁸. Учитывая тот факт, что коммунальное жилье получило распространение в ходе насильственного изъятия жилплощади у состоятельных горожан, коммунальное квартира, несомненно, представляла собой «пространство двойного сочленения – власти и тела индивида» (Беззубова 2010). Ее важнейшей целью являлось формирование образа нового человека, то есть такого типа субъективности, который в рамках фуколтианского анализа назван «послушным телом» (Фуко 1999). Осознание советской властью того, что индивидуальное тело можно превратить в объект манипуляций, привело к новой анатомии – «политической»:

Человеческое тело вступает в механизмы власти, которые тщательно обрабатывают его, разрушают его порядок и собирают заново. Родается «политическая анатомия», являющаяся одновременно «механикой власти». Она определяет, как можно подчинить себе тела других, с тем, чтобы заставить их не только делать что-то определенное, но действовать определенным образом, с применением определенных техник, с необходимой быстротой и эффективностью. Так дисциплина производит подчиненные и упражняемые тела, «послушные» тела (Там же: 200).

Следует согласиться с русским социологом и философом Александром Филипповым, который, вслед за Анри Лефевром (автором книги *Производство пространства* [*The Production of Space*]), утверждает, что пространство «не текст, но текстура. <...> сам смысл пространственности состоит в том, чтобы быть чем-то, кроме смысла, чем-то превосходящим символические коды и навязывающим себя нам с той несомненностью, которая неведома текстам. Именно поэтому <...> мы не только воспринимаем и постигаем, но и *переживаем* пространство» (Филиппов 2002. Курсив мой. – Д. А. В.). Итак, процесс «переживания» гетеротопического пространства коммунальной квартиры формировал проживающего в этом пространстве субъекта. Опираясь на типы репрезентации коммунального быта в текстах Мамлеева, Рубинштейна и Садур, попытаемся ответить на вопрос: сформировала ли «политическая анатомия» советских властей «послушные тела»?

IV. Послушные коммунальные тела?

Значимым для наших рассуждений является то, что в текстах, выбранных для анализа, коммунальная квартира репрезентируется одновременно и как реальное, и как выдуманное пространство⁹. Фон такого гибридного по отношению к «объективной»

⁸ Подробнее см.: Lugiarić Vukas 2013.

⁹ То, что коммунальная квартира трудно мыслима в рамках бинарных оппозиций, демонстрируют такие коммунальные характеры, как квартуполномоченный и «внутренний шпион». Они интересны

реальности пространства предопределяет особенности изображенных художественных миров и связанных с ними режимов телесности и субъективности.

Например, в эссе Рубинштейна «Коммунальное чтение» коммунальная квартира описывается как дом девиантных жильцов и девиантных норм поведения, но одновременно и как выдуманный средневековый город. В тексте Рубинштейна кухня напоминает рыночную и соборную площади, причем «добрососедский мордобой на кухне вполне сопоставим с рыцарским турниром» (Рубинштейн 2000), а «роль тенистой, слегка бутафорской рощи, куда в минуты отчаяния убегал обычно плакать и мечтать герой романтической литературы, играет двор» (там же).

Особенно яркий пример репрезентации психопатологического опыта жизни в коммунальной квартире приводит Юрий Мамлеев. В его рассказе «Вой» действие происходит в густонаселенной коммунальной квартире, которую «должны были скоро расселять» (Мамлеев 2003: 45)¹⁰. Коммунальная квартира здесь описывается с помощью образа психиатрической больницы. Кухня представляет собой

с точки зрения особенного типа отношений между властью и субъектом. Эти лица коммунальной общности, входящие в доверие жильцов и злоупотребляющие им (блестящее описание такого персонажа по имени Елена Ивановна мы находим в повести В. В. Кунина *Коммунальная квартира*, 2004), свидетельствуют о том, что коммуналка является одновременно и открытым (о чем говорит само название такого типа квартиры, от фр. *commune* 'община'), и закрытым пространством (Фуко писал, что гетеротопичное пространство «не так открыто для свободного доступа, как публичные места» [цит. по: Филиппов 2002]). В рамках фуколянского анализа особенно важным является тот факт, что пространство коммунальной квартиры не определяется устойчивой системой координат, базирующейся на ряде бинарных оппозиций: утопия/антиутопия, публичное/частное, свобода/контроль, закрытое/открытое, собственное/чужое, социальное/семейное и т. д., с помощью которых можно идентифицировать и описать негетеротопические, то есть, в узком смысле слова, более «нормативные» местонахождения человека. Как пишет О. Беззубова, гетеротопии «не просто образуют нечто вроде системы координат, в которую могут быть вписаны местоположения индивидов, они представляют собой сложную систему отношений» (Беззубова 2010). Попытка описать природу коммунальной квартиры в рамках бинарных оппозиций кажется невозможной: она, являясь одновременно утопическим и антиутопическим пространством, публичным и частным, свободным и подконтрольным, закрытым и открытым, собственным и чужим, общественным и семейным, представляет собой иллюстрацию «другого пространства».

¹⁰ В рассказе Мамлеева особенно хорошо видно, что коммунальное пространство есть пространство для маргинализованной части населения, для Другого (коммуналка, в которой происходит действие рассказа, находится в заброшенном московском районе). Маргинализованными членами общества являются и вдовы в упомянутой повести Грековой *Вдовый пароход*. Заметим также, что советская власть грубо деклассировала родителей Бродского, не допуская их выезд за границу для встречи с сыном, – об этом идет речь в его эссе «Полторы комнаты». О том, что гетеротопические пространства часто представляют собой месторасположения маргинализованной части общества, писал А. Лефевр в книге *Городская революция (La révolution urbaine)* в 1970 г. Утверждая, что в историческом плане гетеротопия представляет собой место для Другого, он подчеркивал, что гетеротопические пространства находятся в городе, но при этом все-таки изолированы от него, между прочим, и из-за того, что они заселены «люмпенизированным слоем полукочевников, которых, с точки зрения общественного мнения, надо рассматривать с подозрением» (Johnson 2012; см. также: Lefebvre 2003: 9).

сердцевину коммунальной квартиры, но не интеллектуальную, а именно сердцевину девиантной природы человека. Главным героем рассказа является тридцатилетний Игорь Захаров, вой которого мешает соседям жить спокойно. После того, как в кухне, «почти над супом, который оставила подогреть Наталья» (там же), повесился один из жильцов (имеющий символическое имя Петя Тараканов), Захаров опять начинает выть по-волчьи. В ходе рассказа оказывается, что «воет Игорь не от удачи и всяких пустяков, а от себя самого, от счастья, что он есть» (там же: 51), то есть, «чтобы не сойти с ума от счастья изнутри, вот почему» (там же: 53). Захаров пообещал поделиться своим знанием о «созерцании внутреннего бытия» с соседями по квартире. Один из жильцов, Никита, удачно закончил «коммунальное обучение» и якобы узнал тайну «внутреннего бытия». Рассказ завершается описанием коллективного (коммунального) транса: «Все чуть с ума не сошли от радости. Акимыч, Катя и Наталья пустились в невиданный пляс. Старушка Нежнова плакала, превращая свой плач в любовь к людям. Только Таня на все это спокойно улыбалась: она и без Захарова, сама по себе, знала о тайном благе» (там же: 55).

Один из интереснейших примеров, достоверно иллюстрирующих важнейшие характеристики коммунальной квартиры с точки зрения диалектических отношений между реальным и выдуманном миром, а также «политической анатомии», ей имплицитной, приводит Нина Садур. Тема коммунального быта очень часто встречается в ее произведениях. Рассказ «Синяя рука» привлек наше внимание не только потому, что в нем отразились почти все особенности ее прозы, но и потому, что в этом рассказе читатель сталкивается с типичными приемами отражения и «валоризации» коммунального быта в текстах современной русской культуры вообще. Прежде всего, в «Синей руке» мы встречаемся с типичной «отрицательной героиней» произведений Садур – «ведьмой» Марьей Ивановной; далее – сюжет строится на рассказе о «падших» и распущенных женщинах, чья жизнь в рамках традиционной тоталитарной системы, в которой дом и кухня представляют собой место женщины (ср. Collory 2005: 48), очень трудна; и последнее – в этом рассказе изображается жизнь, отраженная в осколках зеркала, то есть не прямо, а косвенно, с точки зрения «субъективной», «выдуманной» реальности. В основе сюжета лежат отношения между Марьей Ивановной, пожилой, толстой женщиной, и новой соседкой Валей. Марья Ивановна ревновала мужа к молодой жилищке и заставляла его «ссать на пол в туалете, когда дежурство было Валино» (Садур 2003: 287). Только после того как на лице у Вали появились бородавки, свисающие «гроздьями с левого глаза», а также выросшие на губе и подбородке (там же: 289), Марья Ивановна перестала ее ненавидеть. В конце рассказа сюжет приобретает неожиданный оборот: ночью «ведьма» Марья Ивановна была задушена синей рукой, находящейся вне тела. Жильцы коммуналки усомнились в невинности Вали, но та исчезла, оставив после себя только ночную рубашку в смятой постели. Соседи «взяли рубашку, а она в их пальцах рассыпалась в прах» (там же: 290). Мотив рассыпающейся в прах ночной рубашки говорит о том, что описание коммунального быта, которое

Садур осуществила посредством сцен телесной и психологической пыток, а также ситуацией трагического отщепенства более слабого члена общества, знаменует собой форму быта, связанного именно с «другим пространством»: происходящее является одновременно и реальностью, и выдумкой – речь идет о ночном кошмаре и/или реальности, отраженной в осколках зеркала.

Мотив распушенной женщины, от которой остался только прах, выражает характерную тенденцию в прозе Садур – склонность, как писала Эрин Коллопи, к выражению интенсивного чувства утраты (в этом рассказе речь идет не только об утрате настоящего предмета и настоящих людей, но и о потере реальности как таковой), а также чувства того, что «каждый герой живет вне своего места или постоянно борется, чтобы найти либо сохранить свое место» (Collory 2005: 52). Следует напомнить, что «дислокация» (расположение гетеротопического пространства по отношению к другим городским пространствам, а также дислокация субъектов, в этом пространстве проживающих и т. д.) определяет природу гетеротопии в рамках фукольтианского анализа такого типа пространства. При этом следует подчеркнуть, что репрезентации коммунального быта посредством тела и телесности (женщина – ведьма; старые и толстые / молодые и худенькие женщины; одежда вне или без тела; тело без рук; человек, воющий по-волчьи; мужчина, похожий на таракана; пляшущие жильцы; неконтролируемый плач старушки и т. д.) показывают, что в пространстве коммунальной квартиры возможны «социальные отношения, телесные практики и модели поведения, исключенные из нормального порядка повседневной жизни» (Беззубова 2010). Рассказы Садур и Мамлеева иллюстрируют, что коммуналка представляет собой настоящее пространство-«трансгрессию», в которой тело одновременно существует и отсутствует, то есть не только пространство можно описать как «иное» («другое»), но и людей, в нем проживающих. Вместе с О. Беззубовой можно утверждать, что с помощью проекта «политической анатомии» советской власти не только не удалось создать «послушные тела», но и что «гетеротопии часто связаны с ритуализацией разрыва, травестированием обыденных норм. Общее между ними то, что, находясь там, человек может сказать – “я здесь, но меня здесь нет”, или “я есть иной”» (там же). Коммунальный быт сформировал не послушные, а «непослушные» и «дикие» тела, причем «экстремизм» этих тел является зеркальным отражением социального и политического экстремизма коммунального проекта.

И. Время коммунальной квартиры

Образы коммунальной жизни в рассматриваемых текстах выражаются посредством, прежде всего, пространственных приемов: Рубинштейн пользуется метафорой средневекового города, Мамлеев – метафорой психиатрической больницы, Садур – метафорой быта, отраженного в осколках зеркала. Как мы уже говорили, во всех текстах существенную роль играет метафора «дикого» тела и его невольных телесных реакций, которые осмысляются именно как пространственные события.

В итоге оказывается, что дискурс коммунального быта сформирован посредством пространственных метафор и ряда репрезентаций, исходящих преимущественно из этих метафор. Конечно, надо иметь в виду, что литературный текст не только репрезентирует пространство, но и производит его¹¹. Именно эта «относительная» перформативная природа категории пространства вызывает интерес к формам времени, с которыми в произведениях указанных выше авторов связывается репрезентация коммунального быта. Несмотря на то что именно пространственные метафоры создают ядро, вокруг которого структурируется образ коммунальной жизни, во всех текстах повествователи определяют и темпоральные рамки происходящего.

Как мы уже показывали, коммунальный быт описывается как результат радикальной утраты здравого разума, из-за чего на коммунальную сцену выходят странные, измененные до карнавалового состояния, модели поведения (как, например, в рассказе Мамлеева), а также искаженные ревностью и завистью маргинализированные («падшие») персонажи, у которых не осталось другого выхода из трудных жизненных ситуаций, кроме обманчивого и парадоксального удовольствия отмщения (как, например, в рассказе Садур). То, что коммунальное сосуществование начинается по окончании нормативного образа жизни, становится особенно ясным в рассказе «Синяя рука», где невзрачность героини (Вали) является результатом непростой жизни в коммунальной квартире и психологического слома, вызванного таким образом жизни. В названных рассказах время происходящих событий иногда эксплицитно выражено: в рассказе Садур сказано, что убийство произошло *ночью* и что труп соседки по коммуналке нашли *утром* (Садур 2003: 289–290); в рассказе Мамлеева действие происходит «*в середине девяностых годов*», через *десять дней после того*, как «там, в углу, Петя Тараканов повесился» (Мамлеев 2003: 45). В «Вое» часто подчеркивается возраст жильцов, длительность определенных событий и время происходящего, причем в обоих случаях именно смерть одного из жильцов (Пети Тараканова, Марьи Ивановны) представляет собой некий векторный нуль, точку отсчета, с которой начинается новый этап повествования. Включение элемента времени в преимущественно пространственный нарратив говорит о том, что из репрезентации опыта посредством приемов, основывающихся на пространственных характеристиках описываемого предмета (даже когда речь идет о преимущественно пространственном феномене), невозможно исключить категорию темпоральности¹². Это особенно заметно, когда немислимое вне пространственных и временных рамок тело и связанное с ним телесное поведение являются средством концептуализации и материализации определенной идеи.

¹¹ В многочисленных исследованиях о природе пространства, а также о его общественных и культурологических ролях центральное место занимает относительный характер этой категории. См.: Brković 2013.

¹² Эссе «Другие пространства» также является попыткой создания гетеротопической типологии именно на основании отношения ко времени в определенном типе гетеротопии. При этом гетеротопии либо накапливают время (музеи, библиотеки), либо упраздняют его (курорты).

Но, на наш взгляд, несмотря на такие эксплицитно выраженные темпоральные рамки происходящего, фактор исторического времени в узком смысле этого понятия (как подвижное время человеческого бытия) в репрезентации образа коммунальной жизни и в создании смысла произведений, в целом, не играет особой роли. Выражение исторического времени не определяет рамки картин коммунального быта. В лучшем случае оно говорит о самой природе художественного текста, то есть о том, что опыт субъекта в формах художественной литературы невозможно выразить и моделировать исключительно посредством пространственных метафор¹³.

Однако историческое время – не единственный способ репрезентации коммунального быта в его темпоральной перспективе. В текстах Мамлеева, Садур и Рубинштейна события и нормы поведения героев настолько «выдернуты» из времени обыденной гражданской жизни, что кажется – они возможны только в *сновидениях, вне времени*, то есть в *сверхисторическом/внеисторическом* времени. Уже в первых предложениях эссе Рубинштейна начало коммунального проекта описывается как легенда, то есть сказочное предание. Таким образом автор пытается обратить наше внимание на то, что коммунальный быт следует понимать именно как внеисторический феномен:

Есть такая легенда. Когда первое советское правительство перебралось в первопрестольную, а следом за ним в нее же поперла немереная толпа всякого народу, резко встал так называемый жилищный вопрос. Кто-то из совнаркомовских затейников придумал замечательную идею уплотнения, да и предложил ее на рассмотрение «Старику». «Старик» задумался, но ненадолго. Потом со своим знаменитым щукинским прищуром сказал «раздумчиво»: «Вы знаете, батенька, сам я человек скорее старых привычек. Я бы не смог, пожалуй, жить в одной квартире с другими семьями. А товарищи? Что ж, пусть попробуют». Вот товарищи и попробовали. И пробуют до сих пор (Рубинштейн 2000).

Художественный мир произведений Мамлеева, Рубинштейна и Садур погружен во время, которое как будто не течет и пребывает само в себе и которое можно определить выражением «дурная бесконечность». Именно на фоне такого «дурно бесконечного» времени трансгрессивные образы реальности и связанные с ними «экстремальные» тела приобретают свой истинный смысл¹⁴. Коммунальный быт,

¹³ Литературные произведения, несмотря на объект репрезентации, представляют собой формы движения во времени и формируют свои художественные миры в динамике отношений между прошлым, настоящим и будущим. Темпоральный аспект, среди прочего, является неизбежным элементом каждого произведения художественной литературы, даже если опыт пространства в определенном тексте предшествует опыту времени или доминируют пространственно-семантические приемы, как в анализируемых нами репрезентациях коммунального быта в текстах современных русских писателей.

¹⁴ Особенно интересный пример артикуляции псевдовечной/бесконечной идеи коммунальной темпоральности мы находим в рассказе «Квартиранты» Абрама Терца (А. Сиявского) (1959). В этом произведении все соседи по коммунальной квартире напоминают героев славянских языческих мифов, а кухня оказывается «местом ведьмачьих баталий соседок» (Беззубцев-Кондаков 2005). Такими сравнениями гетеротопическое пространство коммунальной квартиры (которое, надо добавить, и в этом рассказе выражено посредством, преимущественно, пространственных приемов – прежде всего с помощью метафоры коммунальной кухни) «овременяется» языческой традицией.

среди прочего, вызывает «перегрузку нервной системы» (см. об этом, например: Коллору 2005: 48; Беззубцев-Кондаков 2005) и создает не только «непослушные», «дислоцированные», «дикие» тела, но и, своего рода, «бывших» людей, переживающих не только смерть соседей по коммунальной квартире, но и – вследствие жизни в коммунальных условиях – свою собственную (психологическую) смерть. В результате этого они обладают способностью мистически исчезать, а также перевоплощаться в уродливые существа и представителей животного мира (Семькина 2011: 308). Таким образом, идея, согласно которой коммунальная жизнь представляет собой переход в иной пласт реальности, далекой от нормативного, обычного образа жизни, выражается не только с помощью пространственных метафор, суггерирующих их гетеротопичность, и «экстремальных» тел проживающих в коммунальной квартире субъектов, но и посредством темпорального «сверхисторического» обрамления нарративов.

VI. Вместо заключения

Ответ на поставленный в начале статьи вопрос о том, является ли темпоральность одним из способов концептуализации гетеротопической местности, не будет однозначным.

С одной стороны, нельзя сказать, что в репрезентациях коммунальной квартиры не представлено историческое время, но оно – из-за способности этих типов пространства переворачивать, по словам Фуко, «всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются» (Беззубова 2010) – не выстроено в нормативную, линейную последовательность. Помимо этого, Фуко отмечал, что *гетеротопии представляют собой не только разрывы с традиционным пониманием пространства, но и разрывы с традиционным пониманием времени*. Поэтому эксплицитно выраженные темпоральные рамки происходящего, связанные с формами исторического времени («ночью», «днем», «десять дней после того как...» и т. д.), в сущности, не играют особой роли в создании смысла произведений, о которых шла речь в этой статье.

С другой стороны, ненормативное, «внеисторическое» время («дурная бесконечность») имеет особый образный смысл, потому что усиливает атмосферу альтернативности изображенного мира, то есть вненормативности и неподвижности «сновиденческого» коммунального быта.

«Трансгрессивная» природа коммунальных тел приводит к заключению, что психопатологическая структура человеческой личности неразрывно связана с психопатологической структурой места жительства, а также к мысли о том, что коммунальный быт и коммунальное пространство целиком «ритуализируют прерывности, пределы, отклонения» (Беззубова 2010). Такие пространства, писал Д. Дефорт, «представляют собой разрывы обыденной жизни, мнимости, полифонические репрезентации жизни, смерти, любви, Эроса и Танатоса» (цит. по: Беззубова 2010). Вследствие этого логично и, с точки зрения рецептивной эстетики,

предсказуемо, что коммунальный феномен советской и российской повседневности «перемещен» не только в ненормативное, «другое» пространство (гетеротопию), но и в ненормативное, «иное» время (гетерохронию), производя таким образом «другую историю». В таком хронотопе личности в традиционном смысле, то есть как носителя индивидуального начала и субъекта социокультурной жизни, а в контексте литературного текста – как действующего лица, больше не существует: *человеческий субъект в «коммунальных текстах» превращается в (неодушевленный) объект*. Структура субъекта, живущего в коммунальном пространстве, – следствие коллективной коммунальной травмы, причем личность, в самом деле, мыслится как часть массового травмированного советского тела (поэтому логично абсурдное окончание рассказа Мамлеева – коллективный / коммунальный транс).

ЛИТЕРАТУРА

- БЕЗЗУБОВА, О. В., 2010. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта. *Ил.* ЕСАУЛОВ, Г. В. и др., ред. *Эстетика архитектуры и дизайна: Материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.)*. Москва: Архитектура-С, 27–31. Режим доступа: www.culturalnet.ru/main/getfile/1464 [см. 01 12 2013].
- БЕЗЗУБЦЕВ-КОНДАКОВ, А., 2005. Наш человек в коммуналке. *Урал*, 10. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/ural/2005/10/be15.html> [см. 01 12 2013].
- БРОДСКИЙ, И., 2001. Полторы комнаты (пер. Дм. Чекалова). *Ил.* БРОДСКИЙ, И. *Поклониться тени*. Санкт-Петербург: Азбука, 15–68.
- ВАСИЛЬЕВ, А., 2011. Коммунальная столица (документальный фильм). *Телеканал 100 ТВ*. Режим доступа: <http://www.tv100.ru/program/view/7551/> [см. 01 12 2013].
- ГЕРАСИМОВА, Е., 2000. Советская коммунальная квартира: историко-социологический анализ (на материалах Петрограда – Ленинграда, 1917–1991). Диссертация ... к. ф. н. Режим доступа: <http://dissertation1.narod.ru/avtoreferats2/av31.htm> [см. 01 12 2013].
- ГРЕКОВА, И., 1998. *Вдовий пароход. Избранное*. Москва: Текст.
- МАМЛЕЕВ, Ю., 2002. Вой. *Ил.* МАМЛЕЕВ, Ю. *Задумчивый киллер*. Москва: Вагриус, 45–55.
- РУБИНШТЕЙН, Л., 2000. Коммунальное чтиво. *Коммунальная квартира*. Режим доступа: http://kommunalka.colgate.edu/cfm/from_fiction.cfm?ClipID=620&TourID=950 [см. 01 12 2013].
- САВИН, Л., 2010. Фуко: дискурс знания и география власти. *Геополитика*. Режим доступа: <http://www.geopolitica.ru/Articles/861/> [см. 01 12 2013].
- САДУР, Н., 2003. Синяя рука. *Ил.* САДУР, Н. *Злые девушки*. Москва: Вагриус, 287–290.
- СЕМЫКИНА, Р. С.-И., 2011. *Мотив испытания веры в творчестве Ф. М. Достоевского и Ю. В. Мамлеева*. Режим доступа: <http://www.ct.uni-altai.ru/wp-content/uploads/2012/09/семькина2011.pdf> [см. 10 05 2014].
- ТЕРЦ, А., 1959. Квартиранты. *Агитклуб. Агитмузей*. Режим доступа: <http://www.agitclub.ru/museum/satira/samiz/dan6.htm> [см. 01 12 2013].
- ТКАЧУК, Т., 2001. Коммуналки. *Радио Свобода*. Режим доступа: <http://www.svoboda.org/content/transcript/24201246.html> [см. 01 12 2013].
- УТЕХИН, И., 2004. *Очерки коммунального быта*. Изд. 2-ое. Москва: ОГИ.

- УТЕХИН, И., ПАПЕРНО, С. и др., ред.-сост. *Коммунальная квартира*. Режим доступа: <http://kommunalka.colgate.edu/cfm/about.cfm?Open=WhatIsThisSiteAbout&KommLanguage=Russian> [см. 01 12 2013].
- ФИЛИППОВ, А., 2002. Гетеротопология родных пространств. *Отечественные записки*, 6 (7). Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2002/6/geterotopologiya-rodnyh-prostorov> [см. 01 12 2013].
- ФУКО, М., 1999. *Надзирать и наказывать. Рождение тюрьмы*. Москва: Ad Marginem.
- ВОУМ, С., 1994. *Common Places: Mythologies of Everyday Life in Russia*. Harvard University Press.
- BRKOVIĆ, I., 2013. Književni prostori u svjetlu prostornog obrata. *Umjetnost riječi*, LVII, 1-2, 115–138.
- BRODSKY, J., 1986. *In a Room and a Half*. Режим доступа: http://www.inbetween.at/in_one_room_and_a_half/brodsky_text.pdf [см. 21 02 2013].
- COLLOPY, E., 2005. The Communal Apartment in the Works of Irina Grekova and Nina Sadur. *Journal of International Women's Studies*, Vol. 6, 44–58.
- FOUCAULT, M., 1984. Of other spaces (transl. by J. Miskowiec). *Diacritics*, Vol. 16, No. 1, 22–27. Режим доступа: <http://sacredspace.barrystephenson.ca/wp-content/uploads/2009/11/Foucault-Of-other-Spaces-1986.pdf> [см. 01 12 2013].
- JOHNSON, P., 2002. Thoughts on Utopia. *Heterotopian Studies*. Режим доступа: <http://www.heterotopiastudies.com/thoughts-on-utopia/> [см. 01 12 2013].
- LAMBERT, L., 2012. Episode 1: Michel Foucault's Architectural Underestimation. *The Fundaumbulist*. Режим доступа: <http://thefunambulist.net/2012/06/20/foucault-episode-1-michel-foucaults-architectural-underestimation/> [см. 01 09 2013].
- LEFEBVRE, H., 2003. *The Urban Revolution* (transl. by R. Bononno). Minneapolis: University of Minnesota Press.
- LEFEBVRE, H., 2005. *The Production of Space* (transl. by D. Nicholson-Smith). Oxford: Blackwell Publishing.
- LUGARIĆ VUKAS, D., 2013. Komunalni pakleni šund: sjećanja na komunalni stan u postsovjetskoj Rusiji. In: KOLANOVIĆ, M., ur. *Komparativni postsocijalizam: slavenska iskustva*. Zagreb: Zagrebačka slavistička škola, 81–103.
- PAPERNO, I., 2009. *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams*. Ithaca, London: Cornell University Press.

Пространство в пространстве: гетеротопии скрытого протеста в кино*

Нийоле Кершите

Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

I. Относительные гетеротопии, или гетеротопизация посредством действия

Понятие гетеротопии Мишеля Фуко, представленное в статье раннего периода «Другие пространства», опубликованной лишь перед смертью (Foucault 1967, 2001), представляется субстанционалистским: гетеротопии связываются с заранее определенными коннотированными пространствами (санаторий, психиатрическая больница, дом престарелых, кладбище, сад, музей, библиотека, корабль). Чаще всего это места-вместилища: в них *помещаются* вещи (музейные или библиотечные архивы) или люди, – иные, ненормальные, те, кто утратил обычные человеческие качества (больные, умалишенные, старики), или те, кто должен их обрести, чтобы стать полностью «нормальными» (места инициации в мир взрослых). Значительно реже это места, в которых совершается *действие*, а если оно совершается, то, как правило, бывает заранее запрограммированным (отдых, праздник). Понимаемые таким образом гетеротопические пространства всегда являются *внешними* по отношению к доминирующим (обычным, каждодневным) «топическим» пространствам – это своеобразное «не здесь».

Мне же хотелось бы рассмотреть гетеротопии, которые можно назвать *относительными, ситуационными*. Это места, которые априорно не являются гетеротопическими, но превращаются в таковые в результате определенной практики их использования. Кроме того, такие места обнаруживаются не вне «топических» пространств, а внутри них, не в ином месте, но именно в привычном каждодневном пространстве. Это *инаковость в идентичности*.

* Автор благодарит Сергея Петелина и Ирину Мельникову за помощь в переводе статьи на русский язык.

Такая «гетеротопизация» обычного («топического») пространства возможна посредством *действия, практики*. Необычное использование обычного пространства, провоцирующее незапрограммированное, несовместимое с привычными ролями, отклоняющееся от нормы, то есть «девиационное» поведение субъекта, позволяет сделать пространство, а точнее, его часть, гетеротопическим. Это происходит в тех случаях, когда определенные его зоны используются не по назначению, скрыто, субверсивно или перверсивно, как правило, протестуя против других – официальных, привилегированных, парадных его мест, воплощающих какую-либо институцию или порядок.

Наиболее очевидным образом пространство связывается с действием, движением, поведением в *повествованиях*, особенно в *нарративах кино*. В некоторых теориях повествования (например, в *Поэтике Аристотеля*) место понимается статично, как обстоятельства и рамки действия, как вместилище событий. Изначально схожим образом оно понималось и в структуралистских теориях повествования. В нарративной семиотике А.-Ж. Греймаса пространство трактуется как неотделимое от действия: различные этапы действия осуществляются в различных пространствах, и это называется *пространственной локализацией* (Greimas, Courtés 1979: 214–216). Осязательные свойства упомянутых пространств не учитываются, они трактуются как абстрактные пространственные позиции, как некоторые точки движения субъекта. Но когда исследователи семиотической школы Греймаса приступают к анализу реальных пространств, вводится еще одна категория – *пространственное программирование* (Greimas, Courtés 1979: 295–296; Hammad 2006). Введение этой категории связано с тем, что зачастую организация пространства диктует, программирует поведение или действие человека. Скажем, кухня и гостиная в квартире или университетская аудитория своим расположением, архитектурным планом или интерьером навязывают тот или иной способ пребывания и поведения в них. Однако классическая семиотика предусматривает только однонаправленное, одностороннее отношение между пространством и действием. И, вероятно, в большинстве повествований все именно так и происходит. Но существуют и такие повествования, в которых связь между пространством и действием является двусторонней: не только пространство своими конфигурациями навязывает определенный способ движения в нем, но и определенное поведение в нем переконфигурирует его и придает ему новые значения.

Эта двусторонняя связь между пространством и действием будет рассмотрена на примере двух разных фильмов – боевика *Крепкий орешек*, точнее, первого из фильмов этой серии (*Die Hard*, реж. Джон Мактирнан, 1988), и психологической драмы *Пианистка* (*La Pianiste*, реж. Михаэль Ханеке, 2001). В основе соединения двух столь различных объектов исследования лежит общий принцип поведения главных персонажей: оба фильма представляют скрытую борьбу с доминирующим общественным порядком, и проявляется этот протест через соответствующее отношение с доминирующим пространством.

II. Два отношения к пространству: инженер и бриколёр

Крепкий орешек начинается с полета на самолете полицейского из Нью-Йорка Джона Макклейна (его играет Брюс Уиллис). Он летит в Лос-Анджелес, где живут его жена и двое детей, на празднование Рождества. Макклейн прибывает в международную компанию Накатоми, чтобы забрать жену Холли, являющуюся правой рукой директора компании, а там идет рождественская вечеринка. Пока Макклейн ждет жену, здание компании захватывают немецкие «террористы», которые берут в заложники всех сотрудников. Одному Джону удастся спрятаться на верхних недостроенных этажах небоскреба.

Корпорация Накатоми, которая воплощает мировую финансовую власть, расположена в небоскребе фаллической формы. Это *доминирующее* пространство (оно возвышается над городом) и пространство *доминирования* (компания финансово управляет частью мира). Борьба террористов с компанией за (финансовую) власть проявляется в стремлении завладеть ее имуществом¹, а захват имущества выражается через захват пространства. Здание небоскреба рационально структурировано и запрограммировано, оно управляется компьютерами. Наиболее сложным образом – семью уровнями защиты – запрограммирован сейф, в котором хранятся огромные богатства корпорации и который стремятся вскрыть террористы. Не получив паролей от руководителя компании Такаги, глава террористов Грубер убивает его и дальнейшую работу по взлому всех уровней защиты хранилища поручает специалисту по компьютерам.

Пространство компании как пространство власти и контроля можно связать с описанным Фуко механизмом *дисциплинирования* (Foucault 2004: 46, Foucault 1975: 161–175). Дисциплинарная власть опирается на рациональность, нормализацию, доминирование. Она контролирует мельчайшие детали. Не случайно главарь террористов восхищается архитектурными макетами директора Накатоми: «Когда Александр увидел свои владения, он разрыдался, поскольку завоевывать было уже нечего <...> Как замечательно! Я любил делать модели, когда я был мальчиком... Точность, внимание к каждой мыслимой детали».

Поэтому можно утверждать, что, будучи врагами, террористы и международная компания представлены стремящимися к обладанию тем же самым ценным объектом – *властью* – посредством денег. Соответственно, их руководители (Грубер и Такаги) поддерживают рациональную, дисциплинарную связь с пространством. Они контролируют пространства, и пространства им открываются.

Совсем иное отношение к пространству небоскреба у Джона Макклейна. Проникнув в небоскреб Накатоми Плаза, террористы сразу же пресекают все способы сообщения с «внешним миром» и изолируют здание от города. Поэтому первой задачей Макклейна становится восстановление нарушенной связи и вызов помощи.

¹ «Дамы и господа. Принимая во внимание всемирно известную жадность корпорации Накатоми, ей необходимо преподать урок *настоящей* власти. Вы станете свидетелями этого события», – с такими словами предводитель террористов обращается к взятым в заложники работникам Накатоми.

Располагая только пистолетом, он не может в одиночку вступить в открытый бой с вооруженными до зубов террористами, и ему приходится начать «партизанскую войну» с врагом. Для этого Джон начинает использовать те части пространства небоскреба, которые представляют собой противоположность «официальным» помещениям. Это скрытые вспомогательные, второстепенные пространства здания: необорудованные этажи, эвакуационные лестницы, шахты лифтов, крыша. Некоторые из них, такие как вентиляционные отверстия и трубы, предназначены даже не для людей, а исключительно для циркуляции воздуха. Таким образом, действующий в самой глубине здания субъект своим сопротивлением открывает иное, *гетеротопическое пространство*, которое помогает ему бороться с обосновавшимися в доминирующем «официальном» пространстве врагами.

Итак, связь Джона и террористов с пространством формируется двумя принципиально различными способами. Если взаимосвязь террористов с пространством можно назвать «инженерной» (она рациональна, заранее программируема, предусмотрена, технологична), то Джон, напротив, поступает с пространством как «мастер на все руки», как «бриколёр» в известном противопоставлении Леви-Стросса *инженера и бриколёра*². Он передвигается в этом гетеротопическом пространстве тайком, нелегально и, вместе с тем, творчески используя все запасные выходы, лестницы, отверстия или трубы. Террористы контролируют пространство *рационально* – по заранее разработанному плану, вторгаются в него, разрушая управляющие им программы (взлом уровней компьютерной защиты сейфа) или попросту обрезают телефонные провода. А отношение Джона к пространству *телесно, тактильно, осязательно*. Он вынужден преодолевать пространство своим телом, поскольку само оно ему не открывается. Он постоянно использует силу или инструменты «бриколёра» (металлический прут и отвертку, случайно попавшие под руку на еще необорудованном этаже здания, или автомат убитого террориста) для того, чтобы открыть двери лифта или вентиляционное отверстие.

Как уже было упомянуто, снаружи небоскреб имеет фаллическую форму, но его внутренняя часть представляет собой альтернативное гетеротопическое, скрытое, невидимое, непосещаемое лабиринтообразное пространство ниш, туннелей и шахт, которые в фильме ассоциируются с женским телом³.

Здесь стоит вспомнить семиотическую идею пространственного программирования: каждое пространство своей формой и расположением диктует определенный способ движения внутри него. Небоскреб своей структурой обуславливает движение по *вертикальной* оси. По ней передвигаются все действующие лица фильма – от террористов до заложников. Вертикаль навязывает элементарное чув-

² К. Леви-Стросс вводит противопоставление «мастера на все руки, бриколёра» (*bricoleur*) и «инженера», говоря о различиях мифологического и научного мышления (Lévi-Strauss 1962, 2008: 576–582).

³ Несколько раз пересекая один и тот же тайный ход, Джон замечает развешенные на стене плакаты с обнаженными сексуальными женщинами: «Девушки!», – ворчит он, пробегая мимо.

ственное противопоставление *верх vs. низ*. В семантическом плане в этом фильме оно соответствует противопоставлению *спасение vs. гибель*.

По сравнению с другими Джон передвигается больше и разнообразнее всех: он движется и вверх и вниз, и внутри здания и снаружи. Кроме того, некоторые способы передвижения характерны только для него: лишь он способен передвигаться и по вертикальной, и по горизонтальной оси в *закрытых, узких и сжатых* пространствах – в туннелях, колодцах, отверстиях и всех остальных внутренних частях здания.

Нью-йоркский полицейский не только использует скрытые отверстия, но и сам их пробивает. Несколько раз он разбивает прозрачное (стеклянное) «клетчатое» пространство, проделывая в нем дыру. Эти формируемые Джоном *округлые отверстия*, по которым движется он сам, создают оппозицию «*четырёхугольности*» официальных пространств.

По мысли Фуко, отношение дисциплинарной власти с пространством выражается в разделении пространства на четырёхугольники (*quadrillé*)⁴. В публичных «официальных» пространствах Накатоми Плаза, власть в которых представлял сначала директор японской компании, а позже – глава террористов, мы видим повторяющееся клетчатое, расчлененное на четырёхугольники пространство.

Это пространство финансовой власти, контроля и дисциплины оказывается окровавленным кровотокающими ступнями Макклейна. И сами окровавленные ступни, и способы передвижения Джона (то ногами вперед, то с привязанной, словно пуповина, веревкой), и само время действия (канун Рождества), и повторяющиеся фигуры беременных женщин формируют ассоциативную связь фигуры Джона с беззащитной фигурой христианского Спасителя.

Тем самым Макклейн косвенно уподобляется светскому Спасителю, явившемуся спасти поработанный грехом (деньгами, насилием) мир. Его пришествие связано с разрушением пространства, которое воплощает этот мир. И подобно тому, как иудейские первосвященники и римские воины «приравняли» Христа к разбойникам, распяв его между ними, полиция Лос-Анджелеса на протяжении всего захвата небоскреба приравнивает светского спасителя Макклейна к террористам, а после освобождения заложников шеф полиции сообщает Макклейну, что он обязан представить отчет по поводу «убийства» одного из заложников и нанесения ущерба «частной собственности».

Таким образом, гетеротипическое альтернативное пространство в фильме *Креникий орешек* обнаруживается через анализ изображения скрытой борьбы с доминирующим пространством, проявляющейся через особые способы движения в нем.

⁴ Интересно, что уже в начале кинематографической эпохи основанное на иерархических отношениях, безличное, рациональное пространство власти представляется как клетчатое, разделенное на тетрагоны пространство. См., напр., гостиничные пространства известного немецкого кинорежиссера Фридриха-Вильгельма Мурнау, работавшего и в США, в фильме *Последний человек* (*Der Letzte Mann*; 1924). Более поздние примеры: фильм Билли Уайлдера *Квартира* (Billy Wilder, *The Apartment*, 1960) или Фрэнсиса Форда Coppola *Разговор* (Francis Ford Coppola, *Conversation*, 1974).

III. Перверсивный протест против классической культуры

В фильме М. Ханеке *Пианистка* инаковость пространства создается не внешним действием, но внутренними психическими процессами – страстью и фантазмами. Дисциплинарная власть здесь проявляется в сфере музыкальной педагогики через механизмы контроля над телом. А сопротивление этой власти происходит не только субверсивно, но и перверсивно – посредством освобождения фантазмов.

Обучение музыке в фильме представлено как изнурительная, мучительная практика, требующая самопожертвования и обрекающая на одиночество, изоляцию, на невозможность коммуникации, чувственной связи с другим, на перверсивную (одинокую, мазохистскую, вуайеристскую) сексуальность, где отсутствуют взаимность и ощущение другого. Подавление телесности, постоянный контроль над телом переносятся из музыкальной сферы в сферу сексуальную, и проявляется это в страстном стремлении к физической боли, фантазмах физического насилия, причинения боли себе и другим. Реализация фантазма, точнее, его «освобождение» через отношения с учеником Вальтером Клеммером, побуждают преподавательницу фортепиано Эрику (ее играет Изабель Юппер) протестовать против системы, которой она преданно служила прежде. Но это не открытый, а тайный, коварный, субверсивный протест. Сначала Эрика тайком наносит травму своей ученице (подсыпает битое стекло в карман ее пальто), не позволяя ей повторить собственную карьеру пианистки. А затем, перед концертом, в котором она должна заменить травмированную ученицу, Эрика наносит удар ножом себе самой и уходит из концертного здания – оставляет сцену, даже не поднявшись на нее.

В *Пианистке* нет двух альтернативных принципов поведения – разума и чувства, свойственных классической или романтической традиции. Здесь существует один порядок – разума и контроля, а возможностью сопротивления ему оказывается только уход в безумие, иллюстрируемый образами Шуберта и Шумана. Во время первой встречи с Вальтером Эрика вспоминает слова Адорно о Шумане, о его *Фантазии для фортепиано до мажор*: «Он <Адорно> говорит о его закате. Разум еще не оставил Шумана, здесь Шуман накануне безумия, на волосок от такого состояния. Он осознает, что вот-вот лишится разума, глубоко от этого страдает, но делает последние усилия. Это тот момент, когда человек знает, что значит потерять самого себя перед тем, как все тебя покинут». Итак, романтизм Шуберта и Шумана – двух кумиров преподавательницы консерватории – проявляется не через противопоставление разума и чувства, но через хрупкую границу между разумом и безумием. Поэтому протест Эрики против классической системы обучения, а вместе с тем и против высшего общества, изображается как движение к сумасшествию.

IV. Освобождение фантазмов в мире дверей

Отношение между доминирующим и субверсивным порядком в фильме Ханеке проявляется и в особом использовании пространства.

Все действие фильма происходит в закрытых помещениях, а внешнее пространство оказывается лишь продолжением внутреннего: оно фиксирует границы зданий, из которых выходят и в которые входят персонажи. Главная героиня фильма все время передвигается между четырьмя пространствами:

- а) *частное пространство* – частная квартира, в которой Эрика живет вместе с матерью. Ее обособленность, *закрытость* подчеркивается множеством замков. Это пространство отношений с матерью и с подразумеваемым прошлым (детством) – первоисточником репрессий и формирования фантазмов. Неограниченной власти матери соответствуют порезы интимных мест, которые тайком наносит себе дочь, закрывшись в ванной комнате;
- б) *наполовину частное пространство* – частные квартиры, в которых звучит живая музыка. Здесь Эрика репетирует или дает частные концерты, на которые попадает только избранная публика. Это *полузакрытые* места «высшего общества»;
- в) *наполовину публичное пространство* – консерватория, публичные залы. Это *полуоткрытые* места, так как в них могут попасть только те, у кого есть «пропуск», то есть имеющие отношение к музыкальной практике. Это рабочее место, пространство жестких, авторитарных, садистских отношений с учениками – зеркально перевернутая схема отношений с матерью;
- г) *публичное пространство* – места проведения досуга (секс-шоп, кинотеатр, кабак). В этих местах, в принципе *открытых* для всех, Эрика бывает одна и реализует свои вуайеристские наклонности, поэтому их можно назвать местами сексуальных фантазмов.

Все эти пространства не являются однородными. В них скрыты другие, оказывающиеся *пространствами в пространствах*: квартира в доме, комната Эрики или ванная комната в ее квартире, фортепианный класс в консерватории, порно-кабина в секс-шопе, который, в свою очередь, размещается в коммерческом центре, автомобиль в открытом кинотеатре. Эти «другие» места всегда (в реальности или потенциально) закрыты на замок, всегда разделены *дверьми*. Переход из одного места в другое возможен только после преодоления дверей (после звонка, стука, просьбы о разрешении войти). И, расчлняя пространство, двери формируют границы между *публичным* и *частным*, а вместе с тем и между *дозволенным* и *запрещенным*.

Зритель почти не видит главную героиню идущей, пересекающей пространство. Доминирующий принцип ее перемещений – это чередование *входа* и *выхода*: в начале фильма она входит в свою квартиру, на протяжении всей истории переходит от одних дверей к другим, а в конце фильма выходит из концертного здания. Если Эрика и передвигается, то только для того, чтобы не двигаться, закрыться или быть запертой, чтобы иметь возможность тайно наблюдать за происходящим. Она категорически отказывается от загородной поездки, предложенной Вальтера, в романтическом представлении которого любовь расцветает на природе. Неподвижность молодой женщины подчеркивается и ее пребыванием в лифте, где ее впервые видит

Вальтер: она движется не двигаясь. И в письме к Вальтеру тоже проявляется ее фантазмическое желание стать пассивным неподвижным объектом, обездвиженным, стесненным и связанным телом.

Соответственно, и для других персонажей (особенно для Вальтера) Эрика оказывается доступной только после преодоления дверей. Двери – это то, что разделяет учительницу и ее молодого ученика, то, что мешает их связи: она защищается от него дверьми – закрывает или требует закрыть их, и для того, чтобы подойти к ней, он должен постоянно стучать, звонить и, наконец, врываться силой. Когда юноша начинает прорываться в мир Эрики, начинается освобождение ее фантазмов и их активная реализация, фиксируемая открывающимися и открытыми дверьми (сцена в туалете консерватории, а позже в раздевалке на катке).

Выражением субверсивного отношения с доминирующим порядком является соответствующее отношение с разными пространствами. Сексуальная практика, обычно происходящая в *закрытых частных пространствах*, здесь переносится внутрь доминирующего («топического») пространства – в *публичные полужакрытые места* или в *самое открытое место частного пространства*. Это не те места, в которых осуществляется привычный каждодневный контроль, это «маргинальные» или промежуточные части здания, которые, тем не менее, находятся внутри доминирующего пространства: общественный туалет в консерватории, раздевалка на катке, прихожая в квартире. Таким образом, все фантазмы Эрики фиксируют разрушение установленных дверьми границ, уничтожение иерархии пространств, ликвидацию различий между публичным и частным. Функцию устранения пространственных границ выполняет и звуковая дорожка фильма: музыка Шуберта, сопровождающая переход героини из рабочего (репетиционного) пространства в порно-кабину (на место досуга).

Наконец, движение женщины к самоубийству в последней сцене фильма тоже происходит через множество дверей в концертном зале. Это сквозные и прозрачные двери, не закрытые, никому не мешающие войти, в которые не надо ни стучать, ни звонить. Протестуя, Эрика выходит из этого мира дверей. И здесь ее больше не сопровождает никакая музыка – только тишина.

V. Гетеротопия как место скрытого протеста

Два разножанровых фильма предоставили возможность рассмотреть идею о двусторонних отношениях пространства и действия, о том, что не только конфигурация пространства диктует возможные способы движения и поведения внутри него, но и соответствующая практика может переконфигурировать данное пространство и позволить ему обрести новые значения.

Наиболее очевидным образом пространство и человеческое действие как носитель новых значений входят во взаимодействие в кинематографических повествованиях. Структурно-семиотический анализ *передвижения* персонажей в пространстве,

их чувственных, телесных отношений с пространством позволил обнаружить совсем неочевидный смысл.

Анализ фильма *Крепкий орешек* показал, что рациональное, техническое, программирующее отношение с пространством устанавливают те, кто стремится к доминированию, власти и контролю, а телесное, приспособляющееся, изобретательное отношение к месту и его особенностям характерно для тех, кто сопротивляется власти. И именно второй тип отношений в данном пространстве (небоскребе) открывает его иную, скрытую сторону, делает его гетерогенным (мужское и женское начало в одном) и, тем самым, гетеротопическим. Гетеротопичность *пространства в пространстве* в фильме Мактирнана проявляется в том, что оно становится: 1) местом *субверсии* – скрытой борьбы с властью, позволяющей разрушить доминирующее пространство *изнутри*; 2) местом, уподобляемым женскому телу, находящемуся внутри архитектурной конструкции, метонимически воплощающей мужское тело; 3) местом рождения нового смысла – новой системы (христианских) ценностей, закладывающих основу сопротивления ценностям либерального капитализма и финансовой гегемонии.

В фильме *Пианистка* среда доминирования связывается не с капиталом и борьбой за него, а с тем, что традиционно воспринимается как его противоположность – с элитарной культурой, с обучением классической музыке. Обучение здесь изображается не как воспитание возвышенных чувств, а как практика подавления, источником которой оказываются семья и отношения между родителями и детьми. Итогом этой практики становится особое отношение к своему телу (главному объекту муштры и насилия) и, соответственно, к сексуальности. Усердная служительница и, вместе с тем, жертва репрессивной практики – преподавательница игры на фортепиано – ощущает свое тело как объект, требующий насилия и испытывающий от этого мазохистское наслаждение. Такое ощущение своей телесности (сексуальности) проявляется и в ее взаимоотношениях с пространством. Тело преподавательницы – это практически статичное тело, предпочитающее пассивно наблюдать за тем, как двигаются другие (вуайеризм, связанный с садомазохизмом). Его движение ограничивается перемещением от одних дверей к другим и пребыванием в закрытых пространствах работы (салистской практики) или досуга (вуайеристской практики).

Несмотря на то что сопротивление доминирующей среде в *Пианистке*, как и в *Крепком орешке*, происходит внутри подавляющего пространства, в той его части, которая используется «несоответствующим», «ненормативным» образом (занятие сексом в женском туалете консерватории или в прихожей квартиры, которую преподавательница делит с авторитарной матерью), и тем самым позволяет этой части превратиться в гетеротопию – особенности и функции гетеротопии в этих фильмах все же разные. Вместо *субверсии* в киноповествовании Ханеке в большей степени проявляется *перверсия*. Женщина и женское (материнское) тело здесь не противопоставляются доминирующему мужскому телу. Женщины здесь не только оказываются пострадавшими от репрессивной практики, но и являются ее главной

опорой, ее исполнительницами (эту особенность иллюстрируют несколько материнских персонажей этого фильма, в особенности – главная героиня, выступающая и в роли садистки, и в роли мазохистки, и в роли палача, и в роли жертвы). Сопротивление технократическому бесчувственному разуму у Ханеке осуществляется не через чувствительность, не через христианское осознание своей вины перед близкими (как в фильме *Крепкий орешек*), а через безумие, посредством причинения боли себе и другим. В отличие от гетеротопии *Орешка*, гетеротопия *Пианистки* отмечена очевидными негативными коннотациями. Борьба с доминирующим порядком связана не с оптимистической верой в искупление или спасение (как в *Крепком орешке*), но с саморазрушением протестующего субъекта, разваливающего репрессивный порядок.

ЛИТЕРАТУРА

- GREIMAS, A. J., COURTÉS, J., 1979. *Sémiotique. Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris: Hachette.
- HAMMAD, M., 2006. *Lire l'espace, comprendre l'architecture*, Paris: Geuthner.
- FOUCAULT, M., 1967, 2001. *Des espaces autres. Dits Ecrits (1954–1988)*, tome 1. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M., 1975. *Surveiller et punir*. Paris: Gallimard.
- FOUCAULT, M., 2004. *Sécurité, territoire, population*. Paris: Seuil/Gallimard.
- LÉVI-STRAUSS, C., 1962, 2008. *La pensée sauvage*. In: *Œuvres*. Paris: Gallimard.

III

Гетеротопия «детства не здесь». К лингвистической характеристике локального сообщества жителей польско-белорусско-литовского языкового пограничья в конце XIX в. (на материале мемуаров В. Л. Скорвида)

Сергей Скорвид

Российский государственный гуманитарный университет
Москва, Россия

Ценным источником для воссоздания картины жизни в широком смысле и, в частности, языковой ситуации на восточных окраинах («кресах») давней Речи Посполитой и западной периферии не столь еще давней Российской империи могут служить семейные архивы выходцев из этих мест. В этом ряду представляют определенный интерес мемуары моего деда Витольда (Людвиковича) Скорвида (1883–1956), писанные им в 70-летнем возрасте и повествующие о его детских и юношеских годах (до 1903 г.). Это время он, сын служащего Петербурго-Варшавской железной дороги, провел в различных населенных пунктах польско-белорусско-литовского языкового пограничья (с доминирующим русским языком в роли официального и *lingua franca*) на территории современных Литвы и отчасти Латвии, с одной стороны, и Беларуси и Польши (Привислинского края) – с другой¹.

¹ В докладе на XV Международном съезде славистов в Минске в 2013 г. известная польская исследовательница этого региона З. Саваневска-Мохова констатировала: „Polszczyzna mieszkańców dawnych Kresów Północnych (obecnie terytorium w granicach Litwy, Łotwy i Białorusi) była już wielokrotnie z powodzeniem przez slawistów opisywana z perspektywy historycznojęzykowej, dialektologicznej i socjolingwistycznej” (Sawaniewska-Mochowa 2012: 143). Из неисчерпаемой литературы вопроса упомяну фундаментальный труд (Turska 1982), описания (Kurkowa 1993; Karaś, Rutkowska, Geben, Ušinskienė 2001), работы (Rieger 1995; Sawaniewska-Mochowa 2003; Прохорова 2003; Ananiewa 2006) и сборник (Studia Kresowe 2010).

В тексте мемуаров, во-первых, очерчено своеобразное в «бытовом» и в языковом отношении локальное пространство – или «гетеротопия» – названного пограничья более чем вековой давности; во-вторых, при чтении этих записок приходится принимать во внимание весьма существенную дистанцию, которая отделяла автора от изображаемого: временную (возрастную), географическую и историко-культурную (воспоминания о детстве и юности писал пожилой человек, обретавшийся в Москве, в условиях советской действительности). Иными словами, перед нами одновременно гетеротопия «детства не здесь», явленная сквозь призму прожитых долгих лет взрослой жизни. В том, как любовно и тщательно, хотя, возможно, не всегда с полной достоверностью, выписываются автором картины его прошлого «где-то там», ощущается желание дистанцироваться от наступившего настоящего, известный эскапизм, который, правда, лишен какого-либо политического оттенка, но в то же время крайне далек от самоидентификации с окружающим «здесь и сейчас». Самоидентификации, которая, например, присуща (или стала присуща в результате редактирования при подготовке к изданию) во многом очень похожей на записки моего деда трилогии А. Я. Бруштейн *Дорога уходит в даль* (1956–1958)², в силу поразительного совпадения появившейся приблизительно в те же годы.

Воспоминания деда, написанные, как и произведение Бруштейн, в целом по-русски и озаглавленные *Минувшие дни*, занимают шесть «общих» тетрадей (всего около 1200 страниц убористого текста от руки), именуемых «книгами», которые разбиты на «циклы». Сокращенное оглавление позволит нагляднее представить их «хронотоп» и тематический диапазон:

Книга I-ая. Детские годы. *Цикл I. Двинск*. В родном гнезде. Няня Тазя и ее напевы. Наша гостиная. <...> Проезд царя и обыск в нашей квартире. <...> Попытки матери привить мне свои религиозные убеждения. Кое-какие сведения из биографии матери и отца. *Цикл II. Ружаны–Гжибы*. Дедушка Винценты и его семья. Сборы в поездку в имение. <...> Встреча с сестренкой Хэльцей. Мои ружанские приятели. <...> Смерть и похороны тети Лины. Отъезд в Двинск на новое место жительства. *Цикл III. Вилейка. Люлин. Гродно*. На новом месте. Рецидив моей болезни. На лето в Люлин. <...> Поездка

² Впрочем, записки деда далеки и от идеализации порядков в царской России. Напротив, они насквозь проникнуты критическим отношением к властям, распространенным в среде интеллигенции того времени, сочувствием к социалистам, ссыльным, а также антиклерикальными настроениями – все это как раз объединяет его воспоминания с книгой Бруштейн, где, однако, социальные мотивы более очевидны. Нечасты у него «пророческие» вкрапления, наподобие слов, приписываемых его деду: «От, хлопче <...> Российская империя, этот колосс на глиняных ногах и с идиотской двуглавоорлиной башкой, недолго будет угнетать подвластные ему народы. Шквал революции опрокинет его, и рассыплется он на составные части. Отпадут от него свободными и Польша, и Литва, и Украина, и Финляндия, и Татария, и Сибирь, и много других народов. Быть может, они потом и объединятся и создадут социалистические соединенные штаты, кто знает? Я-то уже не доживу до тех счастливых времен, а вы – молодые, если уберезжете себя, доживете...» (писано в 1953 г.!). Но и эти пассажи резко контрастируют с такими комментариями Бруштейн, как одна из заключительных фраз в главе «Безрукий художник»: «Если бы он жил теперь, в наше время, в Советской стране, его мужеству, его сильной и умной воле нашлось бы лучшее применение» (Бруштейн 1957: 197).

на плоту по реке Жеймяне. Переезд в Гродно. <...> *Цикл IV. Гродно. Люлин. Другеники.* <...> Обострение моей болезни. Пасхальные дни. <...> Известие о смерти деда. Летом на даче в Другениках. Рождение брата Вики. <...>

Книга II-ая. Отроческие годы. *Цикл V. Белосток (август – декабрь 1894).* Переезд в Белосток и первые впечатления. На временной квартире в фабричном поселке. Озорства поселковых ребят. Переезд на казенную квартиру. <...> Мои первые «взрослые» сапоги и костюм. <...> Мой первый учитель. *Цикл VI. Белосток. Лынтупы (декабрь 1894 – август 1895).* Грустное Рождество. На елке у паньства Лянкау. <...> Первая исповедь и бежмоване. <...> По пути в Лынтупы. У тети «Авантуры». *Цикл VII. Белосток (август 1895).* Мой с отцом визит к директору реального училища. «Фаш сын лешить надо, а не ушить». <...>

Книга III-ая. Школьные годы (младшие классы). *Цикл VIII. Белосток (август 1895 – май 1896).* Поступление мое в школу Мороза. <...> Наши дискуссии в связи со смертью Александра III-го и воцарением Николая II-го. <...> Конец учебного года. *Цикл IX. Садкуны – Белосток (июнь – август 1896).* Садкуны и их обитатели. Первая моя стычка с панной Эвуней. <...> Известие о рождении сестренки Липочки. <...> Мои вступительные экзамены в реалку. <...> Я – ученик 2-го класса реалки. Первые впечатления. *Цикл X. Белосток (сентябрь 1896 – май 1897).* Возвращение родных из Лынтуп. «Уж небо осенью дышало». <...> Роковые телеграммы. <...> «Воскресь Христось? Нѣтъ, не воскресь!» <...>

Книга IV-ая. Школьные годы (средние классы). *Цикл XI. Вильно – Садкуны – Белосток (июнь 1897 – апрель 1898).* В гостях у виленских родных. Знатный дядин подарок. С Рексом в Садкунах. В Белостоке после каникул. <...> Резкая позиция отца против покупки Борейшами имения. <...> Остаюсь по болезни на второй год в 3-м классе. *Цикл XII. Радзишевка – Белосток (апрель 1898 – июнь 1899).* По пути в Радзишевку. Первые впечатления в именице. <...> На реке Свентэй. Отъезд в Белосток. Белостокские новости. *Цикл XIII. Радзишевка – Белосток (июнь 1899 – июнь 1900).* Кое-какие новости в Радзишевке. Занятные работы с дядиной библиотекой. <...> В 4-м классе реалки. Мои дебюты в роли репетитора. Близкое знакомство с Калецким. <...> Арест Калецкого. <...> Приезд царя в Белосток.

Книга V-ая. Школьные годы (старшие классы: 5-й). *Цикл XIV. Радзишевка – Белосток (июнь 1900 – июнь 1901).* Быстролетное лето. Белостокские новости сезона. <...> Награда папе за 25-летнюю службу. Похождения с пасхальными визитами. <...> Пара дней на курорте в Цехоцинке. *Цикл XV. Радзишевка – Белосток (июнь 1901 – июнь 1902).* Комбинация учения с чтением. Возвращение из ссылки дяди Тоси с семьей. Неожиданная гостя. Пребывание мамы в Радзишевке и мой отъезд с нею в Белосток. Обострение болезни, кончина и похороны матери. <...> Посещение реалки министром народного просвещения. Скандальное знакомство с новым директором реалки.

Книга VI-ая. Школьные годы (старшие классы: 6-й). *Цикл XVI. Радзишевка (июнь – август 1902).* Беседа с Анджеем по пути в Радзишевку. Первая встреча с Сысоем. <...> Приезд виленских гостей. Американские нравы новоявленного дядьки Юзика. Подготовка к поездке на плоту по реке Свентэй. Резкий разрыв отношений между дядей Болей и Сысоем. Поджог дома усадьбы. <...> *Цикл XVII. Белосток – Варашава – Вильно (август 1902 – июнь 1903).* Домашние перспективы в связи с

предстоящим отъездом Хэльци на курсы. <...> Головнойкой, данная отцом племяннику Стаху. Новый наш преподаватель немец Шарфе. <...> Приглашение репетитором к сыну Шарфе. <...> Поездки в Варшаву и в Вильно.

Как нетрудно видеть, речь идет о семейных воспоминаниях, в которые лишь изредка вторгаются отголоски общественно-политической жизни и «идейных веяний» эпохи. Вместе с тем уже в оглавлении хорошо заметны полонизмы, характеризовавшие тогда русскую речь жителей данного региона (полонизированные топонимы, польские личные имена, апеллятивы *паньство*, *бежмоване*, словоформа *Свентэй* с польским падежным окончанием). Как здесь, так и в основном тексте записок многочисленные польскоязычные фрагменты (вплоть до целых диалогов и монологов) обыкновенно передаются средствами русской графики. Такая транслитерация, однако, позволяет явственнее наблюдать в этих фрагментах типичные черты периферийного польского диалекта, известного под названием *polszczyzna kresowa*. Это свистящие аффрикаты на месте прежних мягких /t/, /d/ и сохранение мягких /s'/, /z'/ без их перехода в шипящие (*дзядуць, цёця, пощель, земля* и т. п.), деназализация носовых гласных в конце слова (для переднего носового, впрочем, непоследовательная: *там заарештовали и высылаё ей брата, но мне се здае, же я венцей нигды не зобаче живон свою найдрожиху цёцю Лину*) и др.

Лингвистическую ситуацию в своей семье автор мемуаров характеризует так: «Язык мой в раннем детстве представлял странную смесь польского с русским, отчасти с белорусским. Мать вела со мной беседы на польском языке, изредка на русском; отец обращался ко мне на смешанном польско-русском жаргоне, вроде: “Ну-с, пане философ, як се маш? Все в порядке?..”³. Этот своеобразный семейный билингвизм, следует полагать, отражал два разных типа функционирования польского языка и два типа коммуникации на территории «кресов».

Мать поддерживала в семье тот тип коммуникации, который она усвоила в детстве, живя в родительском имении («посядлосци»), где она проводила с сыном летние месяцы. Вот как описывается это имение в мемуарах (полонизмы подчеркнуты):

– Мама! няня! вижу, Ружаны!

На далеком плато виднеется уже яркая панорама дедушкиной усадьбы. Обшариваю глазами все ее знакомые участки. Направо, за молодым, бело-розово цветущим садом, через дорогу виднеется пруд, окаймленный ивами; на одной из ив – раскидистое гнездо боцяна, а там – плотина и мельница с гигантским колесом. Близ мельницы гумно, молотилка под навесом. Вдали, близ другого конца пруда, мостик через речку Ружанку, протекающую по лужку позади старого сада и пчельника и окаймляющего слева усадебные строения, огороды, парники. Знаю, там, на этой речке в конце старого сада, – мостик на

³ Там же сообщается: «Няня пересыпала русскую речь белорусскими словечками и оборотами». Ср. почти дословное совпадение с речевой характеристикой няни Юзефы в книге Бруштейн: «Юзефа сидит на кухне, чистит кастрюлю и ворчит на той смеси русского языка с белорусским и польским, на какой говорит большинство населения нашего края: – Другий доктор за такую працу (работу) в золотых подштанниках ходил бы!» (Бруштейн 1957: 6).

двух валунах, далее, через лужок, на холме наш заветный лесок-борек: грибов там, ягод – видимо-невидимо! А вот и обширный дзедзинец (палисадник), вокруг обсаженный вишнями, черешнями, черемухой, кустами роз, сиреней, жасмина, акаций, бульдэнэжей, каприфолей и др. В центре дзедзиньца – бассейн с фонтаном. Налево, с одной стороны вклинившись в старый сад, а фасадом глядя на дзедзинец, – большой господский дом с высоким крыльцом и застекленной цветными стеклами верандой, увитой виноградом. На крыше дома – застекленная вышка-лятарня (фонарь) с вертящимся флюгером; там, внутри, – разные занятные приборы: барометры, термометры, дождемеры, но самое интересное – астрономическая труба! Дедушка иногда ясными вечерами зовет нас поглядеть в трубу на луну, звезды, а во время грозы на вспышки молний. В конце дзедзиньца, напротив въездных ворот, – конюшня и сеновал; налево от конюшни – высокая, в три этажа, круглая башня-вэндлярня (коптильня); там коптят окорока, колбасы, гусятину, рыбу, а внизу – печь для сушки ягод, фруктов, грибов...

По многим признакам приведенное описание обнаруживает сходство либо даже совпадение с «мнемоническим образом» дома (*dom zapamiętany*) как ценностной константы, который воссоздает на материале польскоязычных воспоминаний жителей давних северных «кресов» З. Саваневска-Мохова:

Nawet najskromniejszy dworek określa się w tekstach mówionych z Kowieńszczyzny pozytywnie wartościującym mianem: (pięknej) *siadzi'iby* <...>, (takiej prawdziwej wiejskiej) *pusiadłości* <...> i postrzega dom szlachecko/ziemiański zawsze w harmonii z otoczeniem (przestrzeń oswojona), podwórzem, parkiem, ogrodem, sadem. Utożsamia się więc z jednej strony dwór z budynkiem mieszkalnym (*dom-dwór*), a z drugiej – kontynuowane jest tu dawne rozumienie dwora wiejskiego jako rozległej przestrzeni, złożonej z domu mieszkalnego, parku, ogrodu, podwórza (dziedzińca), oficyny i zabudowań gospodarczych <...> (Sawaniewska-Mochowa 2012: 146).

В дополнение к этому следует указать лишь на значимость в русскоязычном контексте мемуаров моего деда польских названий отдельных элементов создаваемого образа: *посядлосць, дзедзинец, лятарня, вэндлярня, борек, боцяи...*

Судя по тому, как изображены будни не только этой «посядлосци», но и соседних, в сельской части рассматриваемого ареала польский язык в его местном варианте служил основным и полноправным средством коммуникации как среди владельцев таких имений, так и среди прислуги, набиравшейся из окрестных деревень, и, по-видимому, среди самих деревенских жителей. Характерно, что в тексте мемуаров именно на страницах, посвященных сельской жизни, сосредоточено большинство польскоязычных высказываний, от реплик в диалоге до пространных монологов. Ср. рассказ кучера Анджея:

<...> с весны к дяде Боле примазался некий подозрительный тип, темная личность, какой-то, по выражению Анджея, «старовярек-кацап» Сысой. – То тэн Сысойка, як злы дух, крэнци-мэнци тым панэм Борейшо, завраца му контрафалды, хыба то тэн дьябэл, кому спшедал душе пан Твардоски. И мало кто го выноси: и стара пани Борейшина то го до покоюв не впусци, и стары пан Борейшо, цо го зове шарлатанэм зпод цемнэй гвядзы, и Вэроника, цо му глувнэ з пеца грози, гдыбы он одважыл се на кухню свуй пыск

показаць, и навэт Кацусь и тэн ежи се и рычи, як го тылько здаля зобачи: о-о, стары песэж злодзея внэт учу! От тылько пани Матыльда то ласкаве з ним пшемавя, но то она пшеце на вшистка патши очима свэго малжонка. А тэн о тым кацапским пройдохе выпяда: «О-о! то ж ума палата, то садовудца-практык, яких в бялы-ясны дзень з огнем пошукаць! То ж мы с ним такие плантации в Радзишевсе заплянуем, же пшез паре лят то и виногроны у нас загронуё, и апельцыны, и цитрины, и персики, и ананасы, и фиги, и финики, и якесь там фисташки, и бананы, и кокосы, и чорт ве цо еще, чего хыба и в ботаничнэм садзе в Вильне не знайдзешь!»

Аналогичные высказывания, произносимые даже потенциальными носителями того же типа коммуникации в городской обстановке, приводятся в мемуарах чаще по-русски⁴. С этой точки зрения интересно сравнить: а) диалог дедова отца с его невесткой о покупке имения Раздизевка, упомянутого в предыдущем отрывке, и б) его же монолог дома перед (польскоязычной!) женой о жалкой награде, полученной им за 25 лет службы:

а) – Цуж, ясневельможна пани Борейшо, венц купуемы старе двожаньске гняздо, модэрнизуем го на новы лад и бэнздемь жиць да поживаць, да добра наживаць? Стары Борейшо на Виленьщизне прогорел в свое время на двух маёнтках – и на Ружанах, и на Люлине; хыба для млодэго Борейши ковеньска земля выда се пухэм, цо? Цуж, як то бялоруська поговорка пывяда: дай, боже, нашему ягняци волка прогнаци.

Выслушав такую тираду, тетя Мафа готова была вспыхнуть, но тут же, овладев собою, в тон отцу ответила:

– Хотя ж я, як и ты, вацпане, в бога не верую, леч на твуй выпад взглэндэм Борейшув зушона естэм отповедзець таким пшисловем: бог видит, кто кого обидит.

б) Видзишь ты, Чапову да господам инженерам – хапачам, хабарникам, взяточникам, грабителям – за «достойную» встречу и проводы зэшлым лятэм царя-батюшки то и ордена, и кресты, и звезды на грудь да на шею, вместо свинцовой пули да намыленной висельной веревки, их то на пьедестал, а не на шубенице, як они того заслуживают! <...> А нам, честным труженикам, то на тебе боже, цо нам не гоже, – бляшку, побрякушку, ктуро хыба твэму Рексу под огон навесиць. И цо еще возмутительно – за тэн сребрны паршивы сувэнир то ты изволь, вынь да положь, пенць рубли с твэго кешеня заплациць. Да-да, ха-ха-ха, пенць рубли, то не домыслили се месячный оклад жалованья с тебя, раба божья и царского, слупить!

Последний отрывок демонстрирует другой тип коммуникации на территории «кресов», сложившийся в городской среде (чиновничьей, ремесленной, рабочей и т. д.) в условиях постоянного взаимодействия польского языка с русским. Для этого типа коммуникации был характерен макаронический стиль высказываний, в которые из польского языка входили:

- 1) конкретные лексемы, особенно относящиеся к местным реалиям, и более-менее устойчивые фразеологические единицы; те и другие – по сути цитатного характера;

⁴ Подобные случаи иногда особо оговариваются: «Сказано это было, конечно, по-польски, я даю буквальный перевод».

- 2) конкретные словоформы как относительно свободные распространители предложения или как составляющие синтаксических конструкций;
- 3) отдельные синтаксические конструкции (реже).

Вот еще некоторые образцы таких высказываний из речи отца моего деда (полонизмы разных условно выделенных выше групп обозначены соответствующими номерами): Ниц страшнэго¹⁾, муй хлопче¹⁻²⁾, спи спокойно; Паль их дьябли¹⁾! Делать им нечего...; От²⁾, реши депей²⁾ задачку...; Вот над этим вопросом хлопцу¹⁾ варто помыслиць³⁾; Маш тебе³⁾ гosciнъца! и т. п.

В макароническом стиле, собственно, выдержаны и сами записки деда, который являлся носителем обоих типов коммуникации (с использованием преимущественно польского языка и смешанного) и при необходимости реализовывал первый, но в дальнейшем сохранил лишь второй. Довольно высокая, по моей оценке, достоверность картины функционирования польского языка в его мемуарах во многом обусловлена как раз цитатным характером соответствующих фрагментов текста, в которых как бы законсервировалось конкретно-ситуативное детское восприятие отдельных слов и выражений. Парадоксальным образом это подтверждает их зачастую неадекватный перевод. Так, *дзедзинец*, конечно, значит не *палисадник* (а 'двор'), но примерно это называли данным словом в дедовском имении; *авантура!* в междоветном употреблении – это не *авантюра*, а 'скандал', но созвучное русское слово было для автора предпочтительнее, ибо вызывало у него ассоциации с тетушкой, постоянно вставлявшей в свою польскую речь это слово-паразит и получившей за это прозвище «тетка Авантура». Ср.:

Пока мы, «дэликатнэ паньство», выгружались, обнимались, целовались с милой тетей Авантурой, та без умолку тараторила о том, что она «за тэн ддуги, як ензык плёткарки (длинный, как язык сплетницы), квадранс часу» пережила 1001 муку Тантала <...> Но самым благодарным субъектом, на которого обрушились восторженные словоизлияния тети Авантуры, оказался наш Вика <...>

– Ах, Матка Боска Остробрамска, под твоё обронэ! Алеж цуж то за цуд пенкноски (чудо красоты), тэн Винцусь! То хыба ж з вэрсальских дворцув, чили з салэнув ватыканьских он до вас на скжидлах амура злэцял, авантура!

Разумеется, польско-русская интерференция давала о себе знать и в рамках первого – преимущественно польскоязычного – типа коммуникации. В этом случае, однако, цитатный, «фразораспространяющий», а то и «фразоорганизуемый» характер в высказывании имели, напротив, русизмы. Ср. примеры (прямые заимствования из русского языка и кальки подчеркнуты): Здесь, дзядуня поведзьял, мамуся бэндзе спаць на посцели цёци Лины, а ты на кушетце в столовэй, а Тазя в крэдэнсе с панно Ядвиги, ктура натыхмяст в Вильне; Эх, нема фузии (ружья), а то бы полецял тэн птак на дуршыак (противень), то як пиць даць; Пан Буг дал, пан Буг и взял, и т. п.

Незначительной была в окружавшей деда языковой среде доля литовского элемента, как это демонстрирует следующий пассаж:

В заключение <вечера> заставили Валерку, Броню и Кароля <прислуга. – С. С.> спеть несколько мелодичных литовских песен, которые прослушали с интересом, хотя слов, кроме дедушки и мамы, никто и не понимал; Хэльця <сестра автора, постоянно жившая в имении. – С. С.> еще многие слова знала, а я ничего: очень уж чудной язык литовский, ни на какие знакомые мне языки не похож. Мама много раз летом пыталась научить меня произношению некоторых литовских слов, но безрезультатно.

Из литовского языка в мемуарах представлены лишь некоторые лексемы: с одной стороны, книжные («Кое-где на холмах над оврагами – великолепные рощи с вековыми дубами. Мама рассказывала, что в старину в них горели неугасимые огни в честь языческого главного бога литовцев – *Перкунаса* – и раздавались песнопения жрецов-*вайделётов*»), с другой – обиходные: «*шивильтики* (*švilpikai* – картофельные пышки) в сале» или «сливки с превкусным литовским хлебцем-*рогойшем*» (*ragaišis* – домашний ячменный или пшеничный хлеб, булка).

Основные выводы:

- 1) Мемуары моего деда В. Л. Скорвида можно рассматривать как попытку воссоздать «гетеротопию» историко-культурного и (этно)языкового пограничья вековой давности и одновременно как «гетеротопию детства не здесь».
- 2) Краеугольным камнем этой гетеротопии предстает в мемуарах *polszczyzna kresowa*, причем ее функционирование имело два типа: условно «сельский» и «городской».
- 3) Доля белорусского и литовского языковых элементов в данных воспоминаниях незначительна, однако литовский «историко-культурный фон» присутствует в тексте сквозным контрапунктом.

ЛИТЕРАТУРА

- БРУШТЕЙН, А., 1957. *Дорога уходит в даль*. Москва: Детгиз.
- ПРОХОРОВА, С., 2003. Фрагменты концептуальной картины мира польской шляхты, проживающей на Гродненщине. In: WROCLAWSKA, E., ZIENIUKOWA, J. *Języki mniejszości i języki regionalne*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy (Język na Pograniczach; 24), 258–274.
- ANANIEWA, N., 2006. Zróżnicowanie pokoleniowe polskich gwar kresowych (wybrane zagadnienia). *Gwary dziś*, 3: *Wewnętrzne zróżnicowanie języka wsi*. Poznań: Wydawnictwo Poznańskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, 96–97.
- KARAŚ, H., RUTKOWSKA, K., GEBEN, K., UŠINSKIENĖ, V., 2001. *Język polski na Kowieniszczyźnie*. Warszawa: Elipsa.
- KURZOWA, Z., 1993. *Język polski Wilenszczyzny i kresów północno-wschodnich XVI–XX w.* Warszawa; Kraków: Wydawnictwo Naukowe PWN.
- RIEGER, J., 1995. W sprawie genezy i ewolucji polszczyzny w Wielkim Księstwie Litewskim. *Studia nad polszczyzną kresową*, 8. Red. J. Rieger. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe „Semper”, 31–38.
- SAWANIEWSKA-MOCHOWA, Z., 2003. Socjolekt drobnej szlachty na Litwie (próba ogólniejszej charakterystyki). In: WROCLAWSKA, E., ZIENIUKOWA, J. *Języki mniejszości i języki regionalne*. Warszawa: Slawistyczny Ośrodek Wydawniczy (Język na Pograniczach; 24), 275–285.

- SAWANIEWSKA-MOCHOWA, Z., 2012. Językowo-kulturowy obraz domu szlachecko-ziemiańskiego w polszczyźnie północnokresowej. *Z Polskich Studiów Slawistycznych*. Seria 12: *Językoznawstwo*. Warszawa, 143–149.
- STUDIA KRESOWE, 2010. *Studia kresowe. Język. Literatura. Historia*. Red. nauk. K. Węgorowska. T. 1. Zielona Góra; Warszawa: Księgarnia Akademicka.
- TURSKA, H., 1982. O powstaniu polskich obszarów językowych na Wileńszczyźnie. *Studia nad polszczyzną kresową*, 1. Red. J. Rieger, W. Werenicz. Wrocław; Warszawa; Kraków; Gdańsk; Łódź: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 19–121.

От окраины к центру: журнал *Zeszyty Literackie* и «триумвират поэтов» (Милош, Венцлова, Бродский)

Ольга Бараиш

Переводчик

Москва, Россия

«La grande hantise qui a obsédé le XIX^e siècle a été, on le sait, l'histoire <...> L'époque actuelle serait peut-être plutôt l'époque de l'espace. Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du, lointain, du côté à côté, du dispersé»¹ (Foucault 1984).

Это предсказание, которым открывается известная лекция М. Фуко «Des espaces autres», прочитанная в 1967 г., оказалось верным для последующих десятилетий. Ключевым понятием для постмодернистской парадигмы стало пространство, в связи с чем пространственные термины стали применяться и к областям, не имеющим отношения к пространству в классическом понимании. Особенно это касается России, куда постмодернистская мысль пришла с опозданием и претерпев ряд искажений; это заставляет некоторых исследователей говорить о «ширяющемся употреблении слова “пространство” в качестве служебного» и давать ему полушутливое определение: «модное слово философского дискурса 1990-х гг., которое обеспечивает суггестию смысла путем отказа от требования Оккама не вводить новых сущностей» (Гусейнов 2002).

Одной из таких расплывчатых «сущностей» стал широко распространившийся термин «литературное пространство», заимствованный у М. Бланшо (*l'espace littéraire*) и приобретающий у разных авторов самые разные значения – от «географии литературы» до «пространственных образов в художественном тексте». При

¹ «Великим кошмаром, которым был одержим XIX век, являлась, как известно, история <...> Нынешняя эпоха будет, может быть, эпохой пространства. Мы пребываем в эпохе одновременности, мы пребываем в эпохе соположения, в эпохе близкого и далекого, находящегося бок о бок, рассредоточенного» (пер. с франц. автора статьи).

этом современные критики и филологи (Д. Кузьмин, В. Смоленский, Э. Шмидт и др.) все чаще употребляют данное словосочетание как синоним термина «литературный процесс». А анонимная статья в одном из сетевых словарей «Литературный процесс, литературное пространство» и вовсе предлагает «отправить в архив понятие “литературный процесс” навсегда (либо надолго), заменив его понятием “литературное пространство”» (<http://www.3slovary.ru>).

Подробное рассмотрение семантики этого термина не входит в задачи данной статьи; отметим только, что темпоральная составляющая, присутствующая в словосочетании «литературный процесс», из него исключена, что еще раз подтверждает мысль Фуко об «одержимости пространством» современного человека. И если применять к совокупности форм бытования литературных текстов именно пространственную метафору, то следует предположить, что это пространство имеет свою топику, что в нем имеются свои конвенциональные топосы, свои утопии и свои гетеротопии. Хотя, разумеется, их локализация так же умозрительна, как и само понятие литературного пространства, и зависит в первую очередь от ракурса, в котором оно рассматривается. Так, в частности, поэзию можно рассматривать как «другое место» по отношению к прозе (и наоборот), авангард – по отношению к традиции, а литературно-художественный журнал – как гетеротопию по отношению к книге.

Так же любую точку продуцирования текстов, представляющих язык и культуру, отличных от языка и культуры пространства, где они продуцируются, можно считать гетеротопией по отношению к конвенциональным локусам данного пространства. То есть, попросту говоря, любая эмигрантская литература является «другим местом» в литературном пространстве как страны, где она производится, так и страны, на языке которой она написана. С этой точки зрения мы рассматриваем журнал *Zeszyty Literackie* (*Литературные тетради*), в 1983–1989 гг. издававшийся в Париже польским редактором Барбарой Торунчик и международной редакционной коллегией на польском языке. Журнал, в такой же мере демонстрировавший «девиантное поведение» (по отношению как к польскому, так и французскому литературному пространству), как и прочие эмигрантские журналы, в частности, как все польские издания, выходящие в других странах (а за годы существования польской диаспоры таких изданий были тысячи). Однако нас интересует более узкая локализация – место *Зешитов литерацких* на карте польской прессы, выходявшей на Западе в 80-е годы, – разумеется, той прессы, которая имела какой-либо общественный резонанс и привлекала читательский интерес. А таких изданий было в то время, собственно, три: лондонский политический журнал *Alex*, выходявшая также в Лондоне газета *Wiadomości* (*Новости*) и самое известное из них – журнал *Kultura* (*Культура*), выпускавшийся в Париже знаменитым «Редактором с большой буквы» Ежи Гедройцем. «Оба эти названия вводят в заблуждение: *Вядомостям* лучше подошло бы то название, под которым этот же редактор <Мечислав Грыдзевский. – О. Б.> до войны издавал свой еженедельник в Варшаве, – *Вядомости литерацке*, – а

в *Культуре* всегда больше говорилось о политике, чем о самой культуре», – отмечает польский писатель, один из авторов *Зешитов литерацких* Я. Зелинский (Зелинский 2008). Следует упомянуть и журнал *Zeszyty historyczne* (*Исторические тетради*), также выпускавшийся Гедройцем, служивший приложением к *Культуре* и полностью оправдывавший свое название. Учитывая то, что в начале 1980-х гг. *Вядомости* перестали выходить, места для освещения литературы и публикации художественных произведений в польской эмигрантской прессе практически не было. *Культура* публиковала в первую очередь авторов, интересовавших Е. Гедройца как «орудие» политической борьбы. Так И. Бродский попал в сферу внимания Е. Гедройца лишь дважды: в 1965 г., когда был в ссылке, и в 1972 г., когда оказался в эмиграции, то есть не столько как поэт, сколько как личность, враждебная советскому режиму. Что касается Ч. Милоша, постоянного автора *Культуры*, то из его переписки с Гедройцем явствует, что его роль в журнале – роль эссеиста и посредника между редакцией и польской диаспорой в США – тяготила поэта, стремившегося в первую очередь публиковать свои стихи. Стихотворение Т. Венцловы в переводе Ч. Милоша «Разговор зимой» было напечатано в *Культуре* в 1973 г. (по совету Бродского); впоследствии литовский поэт также выступал в журнале как эссеист. Таким образом, главное направление польской эмигрантской прессы в то время было политическим, лишь с небольшой долей внимания к культуре.

Когда в Польше было введено военное положение, Барбара Торунчик находилась на Западе в качестве не эмигрантки, а докторантки, научным руководителем которой был Венцлова. Именно Венцлова познакомил ее с Бродским, чтобы тот «посоветовал, что делать», и вместе они уговорили ее не возвращаться в Польшу. „Toruńczyk chciała wracać do Polski i koniecznie trafić do więzienia... z Brodskim musieliśmy ją przekonywać, że tego robić nie trzeba, natomiast trzeba pojechać do Paryża i założyć czasopismo literackie”², – вспоминает Т. Венцлова (Franaszek 2007).

Тогда арестовали многих ее сверстников, в частности, коллег по подпольному журналу *Zapis* (*Запись*), который издавался в Польше и в котором Торунчик выполняла обязанности секретаря редакции. Как рассказывает Б. Торунчик, «Иосиф Бродский сотрудничал с *Зешитами литерацкими* с самого начала существования журнала, причем участвовал в его основании <...> Польские события очень нас сблизили. Бродский невероятно Польшей интересовался, очень мне помогал, и не только профессионально, но и в личном плане» (Торунчик 2006).

Мысль об издании журнала особенно горячо поддержал и развил Ч. Милош – третий член «триумвирата поэтов», дружеского союза, заключенного между Бродским, Милошем и Венцловой в конце 1970-х гг. „Już w latach 60. – pisze Toruńczyk – uważał, że na emigracji powinien istnieć miesięcznik czy kwartalnik literacki bez

² «Торунчик хотела вернуться в Польшу и непременно попасть в тюрьму... нам с Бродским пришлось ее убеждать, что этого делать не следует, а следует поехать в Париж и основать там литературный журнал» (здесь и далее пер. с польск. автора статьи).

zobowiązań politycznych, bo właśnie literatura najważniejszym polem realizacji woli swobody i niezależności, w głębokim rozumieniu tych kategorii» (Kiežun 2013)³.

Здесь следует сделать небольшое отступление, чтобы исправить одну распространенную в периодике ошибку.

Так, К. Гавлич и М. Старнавский называют журнал косвенным продолжением польского подпольного журнала *Zapis*, хотя от этого замысла создатели журнала быстро отказались (Гавлич, Старнавский 2002). А в российском медийном обиходе, кажется, уже сложилось твердое представление о том, будто журнал *Zeszyty Literackie* начал издаваться чуть ли не как литературное приложение к *Культуре*. Между тем Е. Гедройц отказался поддерживать это начинание и даже видел в *Zeszytach* нечто вроде конкурирующей фирмы. Хотя в письме Редактору инициаторы журнала написали, что собираются «заниматься “теорией литературы, литературной критикой, помещать рецензии на публикации эмигрантских и отечественных издательств”. Предусматривался “большой отдел переводов как из восточноевропейской, так и из западной литературы”. Они собирались также интересоваться “интеллектуально-художественными событиями на Западе”, намечали “обзор наиболее интересных материалов мировой прессы»» (Зелинский 2008). А главную задачу журнала они видели в том, чтобы у оказавшихся в эмиграции польских писателей, критиков и переводчиков была возможность печататься.

Создание в эмиграции чисто литературного журнала вызвало неприятие не только у Гедройца. Многие обвиняли редакцию в «прекраснодушии», как, например, многолетний автор *Культуры* Густав Херлинг-Грудзинский, считавший, что литературно-художественный журнал на польском, выходящий в Париже в годы военного положения, пользы не принесет. Согласно рассказам Б. Торунчик, Херлинг-Грудзинский специально совершал с ней долгие прогулки по Парижу, чтобы отговорить от этого начинания⁴. Таким образом, многие поняли, что новое издание будет «белой вороной» в эмигрантской прессе, и его «инаковость» одних отпугивала, других – в частности, «триумвират поэтов» – наоборот, притягивала.

В редакцию первого номера журнала вошли поэт и переводчик Станислав Баранчак, искусствовед и критик Эва Беньковска, писатель Войцех Карпиньский и художественный критик Эва Курьлюк – все эмигранты либо поляки, работавшие за рубежом и до этого связанные с журналом *Zapis*. Кроме того с первых же номеров в редакцию были приглашены иностранцы – Иосиф Бродский и Карл Краль, чешский писатель, позже – Томас Венцлова.

В первом же номере журнала началась публикация дневников Юзефа Чапского, постоянного автора *Культуры*, которые, однако, в *Культуре* так и не появились.

³ «Уже в 60-е годы, – пишет Торунчик, – он полагал, что эмиграция должна иметь ежемесячник или ежеквартальник, свободный от политических обязанностей, так как именно литература служит важнейшим полем реализации воли к свободе и независимости, в самом глубоком понимании этих категорий».

⁴ Из устного выступления Б. Торунчик в Санкт-Петербурге, в Фонтанном доме в рамках вечера «Иосиф Бродский и *Zeszyty Literackie*» 2 октября 2012 г.

Рядом с дневниками бывшего офицера Армии Крайовой – воспоминания Казимежа Брандыса, бывшего коммуниста и соцреалиста, сменившего убеждения и ставшего диссидентом, а после эмигрантом. Эва Беньковска выступила с эссе – анализом стихотворения Милоша «Народ»; так на страницах журнала впервые появилось имя Милоша, одного из инициаторов издания. Следует отметить, что К. Брандыс был в числе литераторов, всячески клеймивших Милоша после эмиграции последнего, однако на страницах *Zešitov literačkich* их имена неоднократно оказывались рядом. Литературовед Войцех Карпиньский поместил статью о В. Набокове, писателе первой российской эмиграции.

В первый номер журнала вошли стихи С. Бараньчака и Я. Прокопа, а также И. Бродского и Н. Горбаневской, пьеса В. Гавела с послесловием автора, статья М. Кундеры, а также эссе Т. Венцловы «Игра с цензором». Я. Прокоп и В. Гавел эмигрантами не были; Прокоп не числился и в диссидентах. Таким образом, пятеро из авторов не были поляками, двое не были эмигрантами, все относились к разным поколениям – от родившегося в XIX в. Ю. Чапского (1896–1993) до поколения «коммандосов», родившихся в середине 1940-х гг., – и придерживались разных политических и эстетических взглядов. Такой «разнобой» не характерен для традиционных литературно-художественных журналов, как правило, вырабатывающих для себя определенное «направление», политическое либо эстетическое (что облегчает деление на «наших» и «ваших» в литературной полемике), однако объяснялся, как стало понятно из последующих номеров, не неопытностью или неумелостью редактора, а продуманной стратегией Б. Торунчик, во многом сложившейся под влиянием «триумвирата поэтов».

В рамках данной статьи невозможно проанализировать содержание каждой «литературной тетради». Отметим, что в каждом номере журнала публиковались как эмигранты, так и живущие на родине авторы – не обязательно диссиденты по политическим убеждениям, но находившие в себе смелость публиковаться в эмигрантском журнале в годы военного положения. Кроме того, в журнале присутствовал (и присутствует до сих пор) важный раздел «Центральная Европа», в котором публиковались чешские, венгерские, румынские авторы (такие как Петр Краль, Йозеф Шкворецкий, Янош Киш, Данило Киш, Эмиль Чоран, Мирча Элиаде, Ян Сейферт). Постепенно к новым (или относительно новым) произведениям польских и зарубежных авторов стали прибавляться тексты из наследия А. Ахматовой, М. Цветаевой, Н. Мандельштам, переводы западной классики, что расширило временные рамки журнального текста. Своими соображениями о Центральной Европе и восточноевропейской литературе стали делиться и западные публицисты и ученые – Исайя Берлин, Ален Безансон, Тимоти Гордон Эш, Никола Кьяромонте. На страницах почти каждого номера появлялись поэтические либо прозаические тексты Ч. Милоша, И. Бродского и Т. Венцловы (к тому времени только Милош был нобелевским лауреатом). Эссеистика и аналитические статьи заменяли «обзоры мировой прессы»; политике как таковой на страницах журнала не было места.

Можно сказать, что наиболее политизированным был первый номер, где ряд материалов был посвящен военному положению, – стихи С. Бараньчака, И. Бродского, Н. Горбаневской. Таким образом, уже первым номером было заявлено принципиальное отличие *Зешитов литерацких* как от польской *Культуры*, так и от самых известных русских эмигрантских журналов, таких как *Синтаксис* А. Синявского и М. Розановой и *Континент* В. Максимова (кстати, в редколлегию последнего входил и Бродский).

«Центральная Европа» („Europa Środka”) с самого начала стала постоянной рубрикой журнала. Авторы заново открывали и переосмысливали это понятие как культурную общность стран, то и дело на протяжении истории менявших свои границы в связи со столкновением интересов четырех империй – Российской, Германской, Австро-Венгерской и Оттоманской. Понятие это противопоставлялось принятому в политической прессе выражению «советский блок»; упор делался на Центральную Европу как родину равных народов, с большим и колоритным разнообразием культур, народов, языков и религий – то, что А. Михник назвал «реализацией идеала мультикультурного общества – миниатюрной “Европой народов”, воплощающей в себе максимальное разнообразие на минимальном пространстве» (Michnik 1998: 318). Привлекая к сотрудничеству в журнале западных интеллектуалов, редакция таким образом привлекала и внимание Запада к этому аспекту проблемы стран «советского блока», интересовавшего Западную Европу в первую очередь как политически и идеологически враждебное явление, но не как культурное сообщество.

Это не значит, что мнение авторов по интересующим редакцию вопросам было единым. Известна полемика Бродского с одним из творцов концепции «Центральной Европы» – М. Кундерой. Полностью соглашаясь с высказываниями чешского писателя по поводу имперских амбиций СССР, Бродский не мог принять того, что из кундеровской модели центральноевропейской культуры исключена культура российская. Опубликовав достаточно резкую статью Бродского «Почему Милан Кундера несправедлив к Достоевскому», журнал продолжал исправно печатать и Кундеру, и Бродского. А то, что в журнале регулярно появлялись и обсуждались произведения русских авторов, показывало, что «мнение редакции» скорее совпадает с мнением Бродского о том, что русская культура не тождественна советской политике и идеологии. Наряду с уже упомянутыми, в число русских авторов журнала входили Саша Соколов, А. Зиновьев, А. Солженицын, Ю. Трифонов, Б. Пастернак, Л. Чуковская и др. Именно рубрика «Центральная Европа», придуманная Б. Торунчик, по мнению А. Михника, стала «лицом» и самой большой заслугой журнала: „jej autorka decydowała królewskim gestem, kto do tej Europy Środka należy i w jaki sposób można zaliczyć tam Nabokova czy Annę Achmatową, to dzięki *Zeszytom Literackim* poznaliśmy geniusz eseistyczny Josifa Brodskiego, a także współczesną twórczość Thomasa Venclovy, to *Zeszytom Literackim* zawdzięczamy znajomość wspaniałej polemiki między Milanem Kunderą a Josifem Brodskim na temat środkowej Europy porwanej przez totalitarnego

бука»⁵ (Michnik 2002). «Маленькой центральной европейской республикой» назвала *Zeszyty literackie* И. Грудзиньска-Гросс. (Грудзиньска-Гросс 2012: 112). И эта «республика» обосновалась в Париже – городе, который в то время считался столицей западноевропейской культуры.

Таким образом, *Zeszyty Literackie* парижского периода являли собой «девиантное», свойственное гетеротопии поведение не только тем, что парижский журнал «должен» выходить на французском языке; не только тем, что журнал политической эмиграции «должен» заниматься вопросами политики и иметь свое политическое лицо. Девиантной была и идеология журнала, провозглашающего иное распределение центра и периферии (ставя таким образом под сомнение позиции Западной Европы как единственного культурного центра), и стратегия соположения несовместимого. В каноническом литературном пространстве тексты, написанные поляками-эмигрантами, поляками из Польши, авторами из стран Восточной и Западной Европы, Америки и СССР, теоретически могут сосуществовать, но разнесенными по отдельным топосам этого пространства.

Естественно, подобное издание – это гетеротопия кризиса, поскольку состояние эмиграции (и литературы в эмиграции) – это состояние безусловно кризисное. Ее функционирование было ограничено временными рамками: в конце 1980-х гг. ситуация в мире резко изменилась, и журнал, исчерпавший свою роль рупора восточноевропейской культуры, переставший быть эмигрантским, выходящий в Варшаве, изменил свои функции. На 20-летний юбилей журнала С. Бараньчак посвятил Б. Торунчик три лимерика, подарив ей их с шуточной надписью: «Басе Торунчик за многолетнее и неодолимое сопротивление моим стараниям превратить *Zeszyty Literackie* из интеллектуально-элитарного журнала в вульгарно-развлекательный». В 2013 г. журнал отпраздновал 30-летний юбилей, но остался «интеллектуально-элитарным», что говорит о том, что он по-прежнему занимает в современном медийном пространстве – по преимуществу «вульгарно-развлекательном» – своего рода «другое место».

ЛИТЕРАТУРА

ГАВЛИЧ, К., СТАРНАВСКИЙ, М., 2002. От расшатывания коммунизма к осмыслению демократии: роль гуманитарной периодики в Польше последних лет. *Неприкосновенный запас*, 6. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nz/2002/6/gav.html> [см. 26 04 2013].

ГРУДЗИНСКА-ГРОСС, И., 2012. *Милов и Бродский: магнитное поле*. Москва: Новое литературное обозрение.

⁵ «Ее автор королевским жестом решала, кто к этой Европе середины принадлежит и каким образом можно причислить к ней Набокова и Анну Ахматову, это благодаря *Зешитам литерацким* мы узнали эссеистический гений Иосифа Бродского, а также современное творчество Томаса Венцловы, это *Зешитам литерацким* мы обязаны знакомством с замечательной полемикой между Миланом Кундерой и Иосифом Бродским на тему Центральной Европы, похищенной тоталитарным быком».

- ГУСЕЙНОВ, Г., 2002. Пространство. *Отечественные записки*, 6. Режим доступа: <http://www.strana-oz.ru/2002/6/prostranstvo> [см. 28 03 2013].
- ЗЕЛИНСКИЙ, Я., 2008. До чего же меткое название! *Новая Польша*, 1. Режим доступа: <http://www.nowpol.ru/index.php?id=913> [см. 24 02 2013].
- Литературный процесс, литературное пространство. Режим доступа: http://www.3slovary.ru/publ/sovremennaja_russkaja_literatura/literaturnyj_process_literaturnoe_prostranstvo/6-1-0-507 [см. 29 04 2013].
- ТОРУНЧИК, Б., 2006. Отголоски годовщины смерти Бродского. Беседа с Барбарой Торунчик. Беседу вела Ирина Завиша. *Новая Польша*, 6. Режим доступа: <http://www.nowpol.ru/index.php?id=655> [см. 29 03 2013].
- FOUCAULT, M., 1984. Des espaces autres. *Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.
- FRANASZEK, A., 2007. Dreszcz po kręgosłupie. Rozmowa z Barbarą Toruńczyk, redaktorem naczelnym *Zeszytów Literackich*. *Tygodnik powszechny*, 50. Режим доступа: <http://tygodnik.onet.pl/kultura/dreszcz-po-kregoslupie/v565y> [см. 28 04 2013].
- КІЕЖУН, Р., 2013. Podobać się wielkim cieniem. О *Zapisie*, *Zeszytach Literackich* i ostatniej książce Barbary Toruńczyk. *Kultura liberalna*, 208. Режим доступа: <http://kulturaliberalna.pl/2013/01/01/kiezun-podobac-sie-wielkim-cieniem-o-zapisie-zeszytach-Literackich-i-ostatniej-ksiazce-barbary-torunczyk> [см. 27 04 2013].
- МІСНІК, А., 1998. *Letters from Freedom: Post-cold War Realities and Perspectives*. University of California Press.
- МІСНІК, А., 2002. Adam Michnik o *Zeszytach Literackich*. *Gazeta Wyborcza*, 15.10.2002. Режим доступа: <http://wyborcza.pl/1,93057,1067889.html> [см. 29 03 2013].

Гетеротопия одного стихотворения («Пляска» Н. Асеева как балто-славянский текст)

Сергей Преображенский

Российский университет дружбы народов
Москва, Россия

Историческое и культурное пространство часто являет собой тот случай гетеротопии, о котором М. Фуко говорил, прибегая к образу зеркала: «le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace» («зеркало являет собой гетеротопию в том смысле, что оно ограничивает занимаемое мной пространство в то время, когда я вглядываюсь в его поверхность») (Foucault 1984: 47. Перевод мой. – С. П.). Приведенное сравнение относится и к правилам, по которым взаимодействуют разнородные культурные коды, и к тактике интерпретации этих кодов, сведенных в общий семиозис. М. Фуко, подобно многим представителям постмодернистской парадигмы, был чрезвычайно заинтересован в обнаружении убедительных примеров того, как принципы централизма и структурной иерархии перестают быть универсальными для семиотических моделей. Однако концепт гетеротопии, предложенный и детально не разработанный, предназначенный для описания внеположных соположенностей, несет на себе печать типично постмодернистских методологических издержек. Главная из них состоит в том, что, ведя речь о множественности кодов интерпретации и ацентризме, постмодернисты, как правило, апеллируют к наличию двух параллельных кодов и двух центров. Это естественно, поскольку плохо освоенный структурализм в постмодернистской эпистеме безусловно представлен двумя данностями: билатеральной концепцией знака и принципом бинарных оппозиций. Именно в таком гносеологическом пространстве зонтик и швейная машинка на хирургическом столе представляют собой нечто, не допускающее единого «центрированного» логико-семиотического моделирования. Парадокс моделей ацентризма – в их презумпции бицентричности. Тем не менее нельзя не отметить, что как концепт понятие

гетеротопии имеет замечательные метаязыковые перспективы: ситуация гетеротопии естественно возникает там, где многонациональный культурно-исторический контекст создает предпосылки для неоднозначного выбора стратегии интерпретации текста-послания, где отсутствует общепринятая интерпретативная конвенция. Эти предпосылки чрезвычайно характерны для так называемой Центральной Европы с момента формирования национальных цивилизационных структур вплоть до нынешнего дня (ср.: Иванов 2004: 101–104). В – как их называют поляки – *kresach* на деле вовсе не просты отношения центра и периферии, да и вообще сомнительна бинарная центрическая модель «центр – окрестность», предполагающая заведомое калькирование высказываний центра в терминах окрестности. Напротив, обитатель «кресов» склонен проецировать центр на себя, допуская его одновременное присутствие во внеположном культурном пространстве – утопии. В настоящей статье предлагается иллюстрация изложенных соображений, касающаяся нескольких разнородных вроде бы аспектов интерпретируемого стихотворного текста: а) его ритмико-метрических особенностей, рассматриваемых как носитель коннотативного значения, ореола (подтекста, по-стиховедчески), б) его семантической референции, пресуппозиций этой референции (контекста, по-стиховедчески) и в) умения видеть гетеротопичность позиции лирического нарратора. К этим трем перечисленным аспектам следует добавить еще один – почти мистический – присутствие на стене Вильнюсского университета памятной доски, посвященной пребыванию здесь Тараса Шевченко (послание будет истолковано ниже).

Предмет анализа – стихотворение Н. Асеева 1916 г., включенное автором в первом собрании сочинений в 3-х томах в цикл (или раздел) «Сарматские песни» (Асеев 1928: 40–41). Ниже текст приводится в современной редакции:

Пляска

Под копыта казака
грянь, брань, гинь, вран,
киньтесь, брови, на закат, –
Ян, Ян, Ян, Ян!

Копья тлеют на западе
у вражьего лика,
размочалься, лапоть
железного лыка.

Закружи кунтуши,
горячее вейло,
из погибшей души
ясного Ягейло.

Закачался туман
не над булавою,
закачал наш пан
мертвой головою.

Перепутались дни,
 раскатились числа,
 кушаком отяни
 души наши, Висла.

Времени двоякого
 пыль дымит у Кракова,
 в свисте сабель, в блеске пуль
 пляшет круль, пляшет круль.

Этот текст был включен М. А. Гаспаровым в знаменитое учебное пособие (Гаспаров 2004: 158–160) и фигурирует в нем как иллюстрация «дольника на двусложной основе», то есть такого, где преобладают «доли» из двух слогов, в отличие от более распространенного – «на трехсложной основе». Само учение М. А. Гаспарова о дольнике и способах упорядочивания типологии этого «размера» – предмет особого непростого размышления, потому что здесь этой проблемы касаться не будем. Однако стиховедческий анализ подразумевает не только обнаружение общей для всего текста ритмической доминанты, но и необходимость оговаривать особенности ее вариативной реализации в отдельных строках-стихах. И здесь можно наблюдать первый контрапункт конфликта гетеротопического и конвенционального (моноцентрического) сознания: «При этом в его 4-стопные строчки вторгаются среди двусложных долей и односложные: <ритмическая основа строк> у Асеева попеременно – то 4-ст. хорей (“В свисте сабель, в блеске пуль”), то 3-ст. хорей (“Мертвой головою”). При этом в его 4-ст. строки вторгаются среди двусложных долей и односложные: иногда один раз в строке (“Пляшет / круль, / пляшет / круль”, “Закру/жи / кунту/ши”, “Пере/пу/тались / дни”...» (Гаспаров 2004: 160). Ради того, чтобы свести полиметрическую композицию к сквозной, естественно, хорейческой, доминанте, да еще преломленной в «дольнике на двусложной основе», приходится прилагать немислимые усилия. Можно ли указать какие-либо интертексты, сходные по ритмико-метрическим признакам, при такой стиховедческой интерпретации, идентифицировать культурный код? Едва ли. Кроме общего соображения, что ранний Н. Асеев – поэт эпохи господства русского дольника, якобы однородного в своем генезисе. Композиционно важным в стихотворении является обозначенное в первой строфе и продолженное до середины второй чередование длины строки: короткие (4–6 слогов) и длинные (7–8 слогов), однако, начиная с третьего стиха второй строфы, стихи становятся равносложными (по 6 слогов) вплоть до завершающего катрена, где три 7-сложных стиха прикрываются 6-сложным завершением. Таким образом, 6-сложные отрезки преобладают: 17 из 24. Из 6-сложных 8 отмечены акцентной особенностью, на которую обращает внимание и М. А. Гаспаров: «А в 3-стопных его строчках нет односложных долей, зато есть **перебой ритма**: “У вражьего лика”, “Железного лыка”, “Горячее вейло”» (Гаспаров 2004: 160). Стало быть, ритмической базой, на которую опирается текст стихотворения, его подлинной ритмической доминантой, будут именно 6-сложные отрезки, а из них – те, что «с перебоем ритма», поскольку они – маркированная форма, неединично

представленная. Именно на базе этой стихотворной формы логично судить о «семантическом ореоле», отсылающем к культурному коду. Гаспаров, комментируя наличие стихов с «перебоем ритма», повторяет распространенное суждение именно русских стиховедов: «Это – подражание украинской народной поэзии, где такие сдвиги ударения очень часты: их можно найти у Т. Шевченко и даже в его русских переводах» (Гаспаров 2004: 160). Однако шестисложный стих с перебоем ритма, как его иногда называют, шестидольник (А. П. Квятковский), – вовсе не исключительная отсылка к украинскому поэтическому семиозису, хотя это распространенная точка зрения. В. Е. Холшевников характеризует шестисложник так: «ритмический ход, встречающийся в русской поэзии только в хорее, восходит, несомненно, к фольклору; им нередко пользовались Кольцов и Шевченко, от последнего он перешел к Багрицкому, широко применившему его в “Думе про Опанаса”» (Холшевников 2010). Сходно у А. П. Квятковского (Квятковский 2010: 91): один из вариантов «инверсии ритма» – в «шестидольнике», «в хореическом стихе Шевченко и в русских народных стихах...»; К. Ф. Тарановский, полемизируя с Н. С. Трубецким, утверждал, что подобные «синкопы» возможны, только если текст «связан с мелодией» (Тарановский 2010: 28); М. В. Панов называл то же явление реализацией «неметрического ударения в хорее» (Панов 1989: 348). Относительно хореической природы «инверсии ритма» довольно будет нескольких контрпримеров: «Как льдины взгроможденные // Одна на другую, // Весной освобожденные, // Я звонко ликую» («Вскрытие льда», Константин Бальмонт) и «Попробуйте, лягте-ка // Под тучю серой, // Здесь скачут на практике // Поверх барьеров» («Петербург», № 3, Борис Пастернак). Стало быть, утверждение, что «неметрическое» ударение возникает только в хореическом окружении (дистрибуции) слишком сильно – вроде бы снимает неметрическое ударение только контекст ямба с мужской клаузулой: «Шумели, сверкали, // И к дали влекли, // И гнали печали, // И пели вдали» («И новые волны» [цикл «Ветер с моря»], Константин Бальмонт). Силлабическая схема коломыйки (она же «шевченковский» стих) трактуется как прежде всего жестко чередующиеся 8-сложник и 6-сложник (причем 8-сложник цезурованный). Однако по этой схеме написана, например, знаменитая «Овчарска песен» болгарского поэта Пейо Яворова:

Свърнах стадо, либе Радо, // снощи на полето // и полегнах, час подремнах, // съних зло проклето: /// уж са били теб годили // за Радой съседа, // теб годили, мен сватили // с мъка сърцеда. /// Скочих: болно, неповолно, // трепна ми сърцето; // кръст направих и оставих // стадо сред полето... /// Късни нощи, а пък още // свещ у вас гореше; // твоя радост, моя жалост – // кой ви госта беше?!

Коломыйку как особый вид народной песни знают и в Беларуси, однако вот забавный пример:

Як гарэза чараўніца // йшла на поле жаць пшаніцу, // а за ёю, а за ёю // паспяваў юнак з вудою. /// Ой, дзяўчына! Свеце любы! // Пацалуй мяне ты ў губы – // хай ядлоўцу куст у полі // уцякачку запаваліць... // Сцеле хлопец каламянку – // абдымае паланянку («Каламыйка», Михась Стрыгалёв).

То есть 4-стопный хорей с постоянной ритмической вариацией – слабыми первым-третьим иктами (чему полным соответствием будет, например, украинская народная песня:

Чи є в світі молодиця, // Як та Гандзя білолиця? // Ой, скажіте, добрі люди, // Що зі мною тепер буде? /// Гандзя душка, Гандзя любка, // Гандзя милая голубка, // Гандзя рибка, Гандзя птичка, // Гандзя цяця молодичка),

белорусский автор называет коломыйкой. При этом у того же автора есть композиция, отвечающая в целом требованиям «шевченковского» стиха и коломыйки (с мужской клаузулой в длинной строке): 4+3/ 6. Ее поэт никак особо не выделяет ни в подзаголовке, ни иным образом:

Два каханні праз гушчар / *i гадоў, i лёсаў* / прабіраліся – з-за хмар / месяца вясьлы твар / *зіхацеў над плёсам...* // Тут на плёсе не відно / *позірка чужога* – / два каханні у адно / *зваліла знямога...*

Коломыйку воспроизводит без всякого желания стилизоваться под украинца польский поэт Ян Бжехва в стихотворении „A głupiemu radość“. Вне коломыйки шестисложник живет, по-видимому, в чешской поэзии. Во всяком случае, его следы видны невооруженным русским глазом и в стилизациях Марины Цветаевой («Поэма воздуха», где четные стихи первой части выглядят так: «*Стоявший так – хвоя*»; «*Был полон терпенья*»; «*Расколотый ящик*»), и в богатыревских переводах швейковских песен: «Кровь лилась рекою, / как из бочки винной. // Кровь из бочки винной, / *а мяса – фургоны!* // Нет, не зря носили / *ребята погоны*». Об украинской, белорусской и, главное, польской современной поэзии можно сказать определенно: там шестисложник узаконен как автономное явление в пределах строки, то есть как самодовлеющая ритмическая формула, дистрибуция которой вовсе не обязательна: а) коломыйка (4+4/6), б) хорей, в) мерный стих (тонический или силлабо-тонический). Всего три примера, когда шестисложник маркирует строку верлибра:

1) «пад грукат малочнага сэрца / *шпітальнай багоўкі* / я прыкладаюся вухам / *да вуха чужога* / я слухаю цяпло чыіхці думак / пад грукат малочнага сэрца / *шпітальнай багоўкі*» (Адам Шостака, белорус);

2) «наколкі стирюцца на батькових пальцях // *іх майже не видно* // духи предків заходять до мене як лікарський зонд // *мене вже не видно* // тіні минулого хитаються на шкільних турніках // *іх майже не видно*» (Артем Антонюк, українець);

3) стихотворение „Metafora zajmie się tobą“ поляка Кшиштофа Кёлера во второй и третьей «строфе» имеет два хорейческих шестисложника, связь которых с заглавием очевидна; те же, которые претендуют на амфибрахичность, выглядят как синтаксически и семантически эксцентричные – даже в верлибре – синтагмы (6-сложники выделены курсивом):

Złudne pocieszenia! Że wróci // W korzenie, pokarm dla // Sikorek, ochrony gniazd! /// *To historie mają* // Stworzyć cel! Opowieści, // Przypuszczenia, legendy, // Eposy. // *Metafora zajmie* // Się tobą. Teraz // Ukołyszcie cię // *Nieuniknione i* // Utuli do nicości // Hiperbola. // *Samotny kikut co* // Kiedyś był drzewem. // *Badył dżgający* // wysrane niebo.

Русская «высокая» («ненародная») поэзия вступила в «пространство кресов» по разряду «шестисложника», по-видимому, особенно явственно на рубеже веков, причем этой ритмической формулой отмечены поэты, как будто бы выстраивающиеся в эволюционную цепь: К. Бальмонт, М. Волошин, И. Коневской, В. Хлебников, Н. Асеев, Б. Пастернак, М. Цветаева, Э. Багрицкий (из названных только Багрицкий явно опирается на украинскую коннотацию). В пользу связи шестисложника с досиллабо-тонической традицией говорит несколько фактов: и первый – заметное в отдельных случаях тяготение стихов «шестисложника» к неполной акцентной определенности. Интересно отметить, что в позднем фольклоре Сибири зафиксировано такое же поведение «шестисложника»: «МолО/одО/ого князя»; «За яства сА/ахА/арны»; «Из я/Яво/Ора ха...та» (здесь зафиксировано удлинение) (Русская свадебная поэзия Сибири 1984), причем иногда колебание акцента выходит за принятую фольклорную вариативность (ср.: МолО/одО/ого и сА/ахА/арны). Единственным конвенциональным иктом в «шестисложнике» видится второй от конца слог – он опорный. Хореические 1) $UUU _ U$; 2) $UU _ U _ U$; и амфибрахическая 3) $U _ UU _ U$ версии отличаются друг от друга дистрибуцией, но как варианты одной единицы. Шестисложник, во-первых, относится к классу первичных (коротких) стихем, если соотносить его длину со средней слоговой длиной русской синтагмы (8 слогов, причем длительность паузы совпадает с длительностью одного слога), во-вторых, его модель – двусловная (фонетическое слово) синтагма, которая в рамках прогнозирования ее синтаксического статуса в славянском стандарте определено коммуникативно незавершена, то есть по своим акцентным сигналам – словосочетание, следовательно, в-третьих, это сегментированный отрезок, обязательно предполагающий связь с минимум еще одним сегментом; в-четвертых, это ритмическая формула, не задаваемая внутренней ритмической регулярностью, то есть опирающаяся на дополнительные просодические характеристики (акцентная неопределенность, а потому компенсаторная долгота на иктах). Все эти лингвистические характеристики делают шестисложник наиболее естественным в стихе, где слова в позиции мужской клаузулы невозможны, где вариативность распределения акцентов в словоформах снижена даже в сравнении с украинской, белорусской и русской. Собственно, речь идет о польском стихотворном языке, где Л. Пщоловской и обнаружены первые реализации стихемы: шестисложные „alloformuły“ (Pszczółowska 2002: 23) – первые среди устойчивых версификационных отрезков, возникающих в польской духовной песне и стихе в XII в. Простые синтаксические образцы задают и простую синтаксическую вариативность: „Kroła niebieskiego / Kroła anjelskiego; Miłości jeś pełna/ Pełna jeś miłości“.

Таким образом, у Н. Асеева интертекстуально значимый сигнал – вовсе не отсылка к украинскому контексту, а к гетеротопии контекстов (через польский к украинско-белорусскому и «народному» русскому); эту ритмическую единицу можно в рамках русского центризма считать вариантом хорей (хотя она, с таким же успехом, – вариант амфибрахия), однако для знакомого с польско-белорусско-украинской

поэтической гетеротопией это именно проявление гетеротопии, где каждый считает себя то первооткрывателем, то наследником в зависимости от обстоятельств.

Однако важнее другое – моноцентрическая стиховедческая интерпретация ведет к интерпретативной беспомощности в целом: «Стихотворение Асеева развлекает двусложный (тоже хорейский) ритм односложными долями и от этого звучит совершенно иначе: не мягко, а резко. Содержание его – вымышленный эпизод из польской истории: тризна по королю *Ягейло* (правильнее – Ягайло) и пляска в честь нового короля *Яна*» (Гаспаров 2004: 160). Если хорей – значит обязательно пляска (плясовой ритм!), если пляска – то ритуальная, а ежели ритуальная, а душа Ягейло «погибшая», то мы имеем дело с тризной. Но начнем с имени князя: в стихотворении оно польско-литовско-русифицированное: Ягелло – польский вариант; Йогайла – литовский; Ягайло – русский. Кстати сказать, в редакции 1928 г. имя князя, видимо, Ягейл, ср. «из погибшей души // ясного *Ягейла*» (Асеев 1928: 40). Имя собственное должно задать взгляд на князя из определенного национального контекста. В таком случае, задан ли определенный контекст и так ли уж невежествен был Н. Н. Асеев (Штальбаум), слушавший курсы на филологических факультетах Московского и Харьковского университетов, с 1909 г. интересовавшийся историей славянства и славянским вопросом, чтобы не определиться с антропонимом?

Стихотворение включено в «Сарматские песни». Поскольку определение «сарматский» значимо прежде всего для польского культурного контекста (сарматское барокко), культурное пространство и интерпретативный контекст цикла стихов определен как «сарматский», центрированный по Польше, но в целом, по М. В. Ломоносову, как «роксоланский» – польско-украинско-русский с включенной в топос (на определенном хронологическом витке) Литвой. В издании 1928 г. цикл открывается стихотворением «Перуне, Перуне...». Отметим его шестисложную основу и тот факт, что оно задает один из важных элементов интерпретативного кода всего цикла – онимы. Они позволяют соотнести текст с историческим и географическим контекстами. Первые три стихотворения цикла логично считать описанием трех этапов призвания князя. Причем ничто не указывает на то, что рассказывается «русская» версия – о призвании варягов. Это некая славянская версия «вообще». Для четвертого стихотворения – «Пляска» – характерно смещение хронотопа, подчеркнутое вторжением реалий, частично, анахроничных. Перечислим эти «ключевые» элементы: казак, Ян, булава, кушак, кунтуш, пан, «лапоть железного лыка», ясный Ягейло (Ягейл), булава, Висла, Краков, сабля, пуля, круль. Поскольку в тексте ясно указывается на совмещение хронологических планов («Перепутались дни, // раскатились числа»), но подтверждается неизменность топоса («пыль дымит у Кракова»), то главная задача интерпретатора – определить хронос прошлого, ибо с настоящим больших проблем нет, так как стихотворение написано во время европейской войны. В 1434 г. не только скончался якобы под соловьиный лепет Ягайло, основатель польской королевской династии Ягеллонов, недостовверный король польский и спорный великий князь литовский. Помимо того,

уже через два года Сигизмунд Люксембургский одолел-таки гуситов, выступивших, по мнению некоторых славянофилов, в защиту подлинно православных духовных ценностей, в противовес торжествующему в Священной империи цезарепапизму. Польско-литовская уния положила начало долгой войне между литовскими братьями-князьями, узаконила борьбу с язычеством в Литве, снова открыла дорогу крестоносцам – в общем, именем Ягелло маркирована точка исторической бифуркации для почти всех государств Центральной Европы, вплоть до Украины, которая перестает быть Русью. Асеев сказал обо всем этом достаточно ясно: «Времени двоюкого / пыль дымит у Кракова». Собственно, его стихотворение имеет предметом гетеротопию «сарматского» (маркеры «сарматства» в тексте однородны, хотя их национальная принадлежность неопределенная, героическая «польско-украинская»: пуля, сабля, кушак, кунтуш, булава, пан) культурно-исторического пространства и его поэтической речи (украино-польско-русско-литовской).

«Чешский фактор», возможно, самый поэтически амбивалентный: почему на западе угрожают врагу – «лаптю железного лыка»? С современными Асееву «австрияками» вопрос ясен, и образное сравнение понятно (отсталый милитаризм). Но не спрятана ли здесь аллюзия на легендарные лапти первого чешского князя Пшемысла, тем более что Либуша появляется в шестом по счету стихотворении цикла. Выдумка о некоем легендарном Яне, баллотирующемся в «крули», заменяется Яном Гусом всех славян или/и всеобщим святым Яном, соединившим балтославянскую языческую веру с христианской датой.

ЛИТЕРАТУРА

- АСЕЕВ, Н., 1928. *Собрание сочинений в 3 т.* Т. 1. Москва; Ленинград: Гиз, 40–41.
- ГАСПАРОВ, М. Л., 2004. *Русский стих начала XX века в комментариях.* Москва: КДУ.
- ИВАНОВ, Вяч. Вс., 2004. *Лингвистика третьего тысячелетия: Вопросы к будущему.* Москва: Языки славянских культур.
- КВЯТКОВСКИЙ, А. П., 2010. *Словарь поэтических терминов.* Москва: Книжный дом «ЛИБРОКОМ».
- ПАНОВ, М. В., 1989. Ритм и метр в русской поэзии. *Ил:* ГРИГОРЬЕВ, В. П., отв. ред. *Проблемы структурной лингвистики: 1985–1987.* Москва: Наука, 340–371.
- Русская свадебная поэзия Сибири,* 1984. Сост. Потанина, Р. П. Новосибирск: Наука.
- ТАРАНОВСКИЙ, К. Ф., 2010. *Русские двусложные размеры. Статьи о стихе.* Москва: Языки славянских культур.
- ХОЛШЕВНИКОВ, В. Е., 1991. Перебои ритма как средство выразительности. *Ил:* ХОЛШЕВНИКОВ, В. Е. *Стихovedение и поэзия.* Ленинград: Изд-во ЛГУ, 209–224.
- FOUCAULT, M., 1984. Des espaces autres. *Hétérotopies. Architecture, Mouvement, Continuité*, 5, 46–49.
- PSCZOŁOWSKA, L., 2002. *Wiersz – Styl – Poetyka.* Kraków: TAIWPN Universitas.

Гетеротопии национального поля литературы: теоретические проблемы исследования «других литератур» Литвы*

Таисия Лаукконен

Литовский институт социальных исследований
Вильнюс, Литва

Вступление

Исследования литератур меньшинств в западном академическом пространстве уже давно сложились и институционализировались в качестве самостоятельной дисциплины. На постсоветском пространстве проблема мультикультурности в исследованиях литературы относительно нова, но при этом имеет специфическую предысторию (например, советский заказ на «дружбу народов», наложивший свой отпечаток на методы исследования культурных связей и их репутацию).

С одной стороны, сформировавшаяся на Западе дисциплина предлагает определенные исследовательские стратегии, которые отчасти применимы в изучении меньшинственных литератур и на постсоветском пространстве; с другой стороны – существуют локальные традиции исследования культурных связей, а также самостоятельно развивавшееся направление изучения литературы и культуры диаспоры (русской, польской, еврейской и др.). Эти подходы иногда совмещаются в исследованиях, при этом само совмещение и условия, которые делают его возможным, редко достаиваются рефлексии.

* Тезисы статьи опробованы в докладах, прочитанных в 2013 г. на международных научных конференциях в Санкт-Петербурге и Вильнюсе: «Русская литература и философия в межкультурной коммуникации в постсоветской ситуации» (16–18 мая, Санкт-Петербургский государственный университет, тема доклада «Теоретические подходы к исследованию литератур национальных меньшинств»); «Вильнюс: гетеротопии» (19–21 сентября, Вильнюсский университет, тема доклада «Литературы национальных меньшинств [Литвы] как гетеротопии»). Исследования финансируются Советом по науке Литвы в рамках проекта «Осуществление постдокторских (postdoc) стажировок в Литве».

Несмотря на плодотворные исследования частных случаев (отдельных тем, произведений и авторов, представляющих литературы меньшинств Литвы), ощутима нехватка концептуальных рамок, которые позволяли бы сводить воедино и сопоставлять результаты исследований, опирающихся на разнородный материал, и при этом учитывали бы специфику объекта, его «невписанность» ни в западный постколониальный, ни в «отечественный» диаспорический дискурс.

Задача статьи – рассмотреть и классифицировать существующие способы конструирования литератур национальных меньшинств в качестве объектов исследования, обсудить их актуальность для изучения литератур национальных меньшинств Литвы.

Этническое письмо и миноритарная литература

Одним из ключевых теоретических текстов для исследователей меньшинственных литератур стала книга Жюль Делёза и Феликса Гваттари *Кафка. О малой литературе* (другой вариант перевода – *Кафка. В защиту малой литературы*)¹, в которой под «малой литературой» подразумевается не литература на малом языке, но литература, написанная меньшинством на языке большинства. На русский язык термин иногда переводят как «миноритарная литература» (по аналогии с французским *littérature mineure* и английским *minor literature*), поскольку в русском контексте «малыми литературами» принято называть литературы малых народов России. В США и Канаде, где исследования литератур меньшинств получили наибольшее распространение, обычно оперируют понятием этнического/меньшинственного письма (*ethnic minority writing*; см. например, Pivato 1996), которое чаще всего подразумевает, что меньшинство высказывается на языке большинства (существует, однако, и другая тенденция: Pivato 1994). Исследования литературы, создаваемой на языке меньшинства, в большинстве случаев помещаются в контекст изучения той или иной диаспоры. Таким образом, формально – по языковому и территориальному критериям – литература меньшинственная и литература диаспоры строго разделены, однако оба дискурса (меньшинственный и диаспорический) сближает проблематика межкультурности, языкового пограничья, составных идентичностей и т. п., то есть они поднимают вопросы, поиски ответов на которые требуют обращения к более широкому контексту.

Делёз и Гваттари указали на три сущностные черты малой (миноритарной) литературы: язык, лишенный территории (*deterritorialization of the language*); неразделимость частного и политического (*the connection of the individual and the political*); коллективная аранжировка высказывания (*the collective arrangement of utterance*)

¹ Оригинальное исследование впервые было опубликовано на французском (Deleuze et al. 1975). Через одиннадцать лет книга вышла в английском переводе, на который я буду ссылаться (Deleuze et al. 1986). См. также новейшие интерпретации понятия «малой литературы» в контексте вопроса о сегодняшней его актуальности и жизнеспособности: Rodrigues et al. 2012.

(Deleuze et al. 1986: 16–27). По сути, эти же черты присущи и литературам диаспоры, хотя основной пафос коллективного высказывания там совершенно иной – меньшинство, говорящее на языке большинства, прежде всего обращается к большинству и заявляет права на собственное место в чужом языке и поле литературы, в то время как литература диаспоры как бы постоянно оглядывается на покинутые территории и обращается прежде всего к тем, кто разделяет с ней родной язык. Не всем текстам, написанным, и авторам, сформировавшимся в ситуации меньшинства/диаспоры, указанные черты присущи в равной степени, однако в большинстве случаев именно они актуализируются в качестве *ситуации высказывания*, то есть присутствует в сознании читателей и критиков в виде рамки чтения, которая накладывает свой отпечаток на восприятие и интерпретацию творчества даже тех авторов, которые уклоняются от самопозиционирования в роли представителей интересов меньшинства или диаспоры.

Например, заметно, что российская критика склонна определять место зарубежной русской литературы в современном литературном процессе именно через миноритарность. Показателен случай рецепции романов Лены Элтанг, живущей в Вильнюсе с 1989 г. и пишущей на русском языке:

Парабола биографии отразилась на характере прозы Элтанг: русскоязычный писатель, живущий в городе, когда-то располагавшемся на западной окраине советской империи, а сейчас занимающем место на окраине восточной, но уже Евросоюза, очевидно, и *должен* <здесь и далее курсив мой. – Т. А.> писать воздушным, полупрозрачным языком, почти лишенным особого языкового «мяса», языком, в котором кажутся невозможными брань или просторечие, языком почти дистиллированным. И, очевидно, он *должен* помещать своих героев в историческое и географическое пространство, максимально удаленное как от России, так и от места современного своего обитания. Проще всего называть такое место «нигде», ведь и сам этот писатель живет, по большому счету, в таком же «нигде» (Урицкий 2010).

В замечании Андрея Урицкого можно усмотреть все три черты миноритарной литературы по Делёзу и Гваттари: язык, который несет на себе отпечаток *детерриторизации* (лишенный языкового «мяса», существующий «нигде»²); соотношение особенностей письма с био-географическими обстоятельствами, от которого не уберегает и подчеркнуто приватное самопозиционирование автора; и, наконец, коллективный модус высказывания, который в данном случае скорее привносится интерпретацией, нежели является конституирующим для творчества писателя: предикатив «должен» снова и снова подчеркивает, что именно такое письмо представляется наиболее адекватным «биографической ситуации» русского автора, живущего вне России и при этом как бы не совсем в Европе. Несмотря на все оговорки, интерпретация романов Элтанг в подобном ключе представляется уместной, если вспомнить, что Делёз и Гваттари расширяют понятие миноритарности, выводя его

² Отметим, что это «нигде», тем не менее, имеет вполне конкретную прописку – это специфически европейское межкультурное «нигде». Подробнее об этом см.: Laukkonen 2012: 24–26.

за пределы социологии меньшинств (где меньшинство – это непременно группа) и приходя к идее «становления-меньшинством» (*becoming-minor*), то есть осознания себя меньшинством внутри «большого языка», что создает предпосылку для его остранения и «революции в литературе», наподобие тех, что произвели Франц Кафка, Джеймс Джойс и Сэмюэл Беккет. Таким образом, каждый – вне зависимости от своей расовой, этнической, половой (и т. д.) принадлежности – может осознать себя меньшинством внутри доминирующего языка и дискурса (теоретически, поскольку на практике становление-меньшинством чаще всего происходит в рамках меньшинственных групп, что авторы идеи, конечно, тоже оговаривали).

Возвращаясь к интересующей нас проблематике меньшинственного письма на постсоветском пространстве и, в частности, в Литве, отметим, что узкое определение меньшинственной литературы (как литературы, создаваемой меньшинством на языке большинства) актуально прежде всего для территорий «имперских» языков, но также уместно и в отношении уникальной в своем роде еврейской литературы – в том числе и в Литве: примеры несложно обнаружить как в поле литовской литературы (Ицхокас Мерас), так и в локальной русской (Григорий Канович). То есть еврейская литература на русском и литовском языках в целом может считаться этническим письмом. При этом рассматривать в таком ключе польскую, русскую или белорусскую словесность Литвы было бы большой натяжкой – особенно в советский и постсоветский период, когда повседневность представителей различных этносов, регионов, вероисповеданий, социальных слоев унифицировалась государственной машиной, производившей единую советскую нацию. Однако идея миноритарности в широком понимании, как показывает случай с рецепцией романов Эланг, оказывается востребованной на постсоветском пространстве.

Диаспорический дискурс

Если проблематика меньшинственного дискурса прежде всего связана с адаптацией (взаимоотношением меньшинства с принимающим государством, культурой, языком), то диаспорический дискурс в целом характеризуется понятием ностальгии (оглядкой на оставленную страну и культуру). На постсоветском пространстве представление о диаспоре неотрывно связано с политическими обстоятельствами массовой эмиграции – перемещение в пространстве без возможности возвращения (реальной или воображаемой) обращается трагедией утраты родины и особого понимания своей культурной миссии (вспомним актуальную для первой волны русской эмиграции формулировку «мы не в изгнании, мы – в послании»). В обобщающих рассуждениях о литературе диаспоры одним из важнейших оказывается вопрос «одна или несколько литератур?»³ – то есть вопрос о взаимоотношении литературы эмиграции и литературы метрополии.

³ См., напр.: Нива 1981; Довлатов 1984.

Исследования русской и польской литератур Литвы прежде всего попадают именно в этот контекст – с одной важной оговоркой: место своего обитания местные диаспоры одновременно осознают и как свое, и как чужое – в силу того, что исторически сразу несколько культур претендуют на то, чтобы считать одну и ту же территорию исконной.

В современной ситуации (после падения «железного занавеса») перемещение в «другое пространство» для писателей из постсоветских государств скорее связано с исследованием новых территорий, намерением создать острающую дистанцию с привычным местом обитания (подобно тому, как Гоголь предпочитал писать о России в Италии) или с желанием участвовать в международных литературных событиях, быть частью мирового, а не (только) национального литературного процесса. Эмиграция уже не воспринимается как вынужденное расставание с родиной, но скорее как поиск новых, более комфортных условий существования и самореализации. Для обозначения этой новой ситуации возникает термин «постдиаспора»:

Риторика глобализма, режим «гибкого гражданства», номадическая динамика, а также надежды на то, что пропасть между Западом и Востоком будет вот-вот преодолена, способствовали тому, что в 90-е годы постдиаспора продолжала ощущать себя одновременно частью постсоветской художественной сцены (а потому – постсоветским репортером или резидентом на Западе) и полноправным участником традиционно западных дискурсов. Что касается взгляда со стороны, то постсоветский диаспорический субъект воспринимался и воспринимается на Западе как имитация «аутентичного» субъекта с «основной территории» (географического постсоветского пространства), что только усиливает состояние двойственности. <...>

В 2000-х постдиаспора, по крайней мере в Соединенных Штатах, кажется, приобретает более оседлый характер и определяется со своим местонахождением, понимаемым как традиционная локальность, чему способствовало охлаждение политического климата, последовавшее за событиями сентября 2001 года. «Гибкие границы» сейчас кажутся уже не такими гибкими, как в 90-х. Постсоветская диаспора начинает ощущать себя новым нарративом, отличным как от аутентичного Запада, так и от постсоветской территории. Симптом постдиаспоры отделяется от фрагментарного глобалистического облака (Фикс 2004).

Трагически окрашенной теперь оказывается ситуация эмиграции без перемещения – например, русские и белорусы в Литве, которые после распада СССР оказались жителями иностранного государства. Массовая культурная «растерянность» вызывает к жизни локальные идентичности. Образцом для «других литератур» Литвы становится польская литература – яркий пример того, что манифестация локальной идентичности не только не является неизбежным свидетельством провинциальности литературы (Адам Мицкевич, Чеслав Милош), но наоборот, как в случае Милоша, может стать предпосылкой для перехода к общеевропейской межкультурной самоидентификации, востребованной на современном этапе западной цивилизации. Приведем в качестве примера отсылки к первым строкам поэмы Мицкевича *Пан Тадеуш* („Litwo! Ojczyzna moja! Ty jesteś jak zdrowie. // Ile cię trzeba

sení, ten tylko się dowie, // Kto się stracił”) в творчестве русских поэтов Литвы – Юрия Григорьева (р. 1937) и Михаила Дидусенко (1951–2003): «О Litwo! Ангелы над рожью!»⁴, «Литва, Ойчизна моя, // ты естешь, як здоровье, // не требует перевода» (Дидусенко 1998). Оба поэта избегают на родном языке называть Литву своей родиной и при этом испытывают необходимость приручить «родную чужбину»⁵ с помощью интертекстуального жеста. Благодаря цитации и чужому языку возникает снижающая пафос дистанция между лирическим субъектом и его декларацией, а патриотическая эмоция тут же вписывается в конкретный (локальный) литературный контекст.

Таким образом, проблематика диаспоры трансформируется в постсоветском контексте, возникает потребность в осмыслении феномена «постдиаспоры» и тенденции к формированию локальных идентичностей. Пограничные культурные явления помещаются в контекст (социально и географически) определенного места, как правило, города. Так основным топосом, объединяющим исследователей различных меньшинственных и диаспорических культур Литвы, становится Вильнюс (см., например: Kvietkauskas 2007).

Гетеротопии мирового пространства литературы

Иная оптика подхода к проблеме «перемещенной» литературы предложена в исследовании Паскаль Казановы *Мировая республика словесности* (Casanova 1996). Здесь точкой отсчета и привлекаемым контекстом становится не принимающая культура/страна и не историческая родина, а мировое литературное пространство, существующее по своим собственным законам.

Развивая теорию литературного поля Пьера Бурдьё (например: Bourdieu 1996) в том направлении, от которого сам французский социолог принципиально отказывался (как то общие предпосылки формирования национальных литературных полей и наличие пространства, в котором они конкурируют), Казанова начинает с утверждения о том, что наше литературное подсознание национально – таковы и применяемые нами инструменты анализа и оценки. В качестве подтверждения тому автор предлагает вспомнить, что по всему миру исследования литературы организованы по национальному принципу (Casanova 1996: xi). Как следствие, многие транснациональные феномены остаются на периферии сознания при формировании наших представлений о литературе и литературном пространстве. Казанова предлагает изменить точку зрения и попытаться увидеть «денационализированное» литературное пространство, а точнее, исторический процесс становления

⁴ Заключительная строка стихотворения Юрия Григорьева «Не для живых», написанного в 1960-х (Григорьев 2013: 66). Цитата из Мицкевича (O Litwo!) вынесена в заглавие одного из разделов книги, включившего и другие стихи о Литве.

⁵ Так в стихотворении Елены Игнатовой «Спим на чужбине родной...», завершающем цикл «Родственники», определяется Литва (Игнатова 1994).

этого пространства и производимые им на разных уровнях (произведения, стратегии агентов, структуры поля и институты) эффекты.

Концепция Казанова не раз подвергалась справедливой критике в отношении ее европо- (и франко-) центризма. Такая критика исходит из представления о том, какой полагается быть мировой литературе как справедливому литературному пространству, однако было бы сложно спорить с тем, что большинство отдельно развивающихся литератур постепенно включаются в европоцентричное или англоцентричное литературное пространство (через Нобелевскую премию, например), а не наоборот. Когда речь идет о восточноевропейских национальных и меньшинственных литературах, исследование Казанова тем более представляет собой необходимый и обязательный контекст, поскольку, безусловно, интересующие нас литературы ориентируются на европоцентричное литературное пространство.

Приводя примеры из самых разных литературных регионов, Казанова, однако, обходит стороной, очевидно, мало известный ей, но немаловажный с точки зрения истории становления мирового литературного пространства проект советской многонациональной литературы. Тем не менее, сам метод и оптика, которую предлагает Казанова, представляются полезными и даже необходимыми для анализа «Союза советских литератур» как подчиненного государству и при этом частично автономного интернационального поля. Расширенный комментарий по этому вопросу не представляется возможным и необходимым в рамках данной статьи, поэтому отметим только, что наблюдения Казанова над законами, действующими в мировом литературном пространстве, позволяют сделать некоторые выводы о специфике мультикультурной литературной ситуации в Литве даже в отсутствие обстоятельного исследования советского поля литературы с точки зрения литературной политики мультикультурности.

В сравнении с другими меньшинствами постколониального мира, крупнейшие на сегодняшний день меньшинства Литвы – польское и русское – находятся в невыгодном положении по нескольким причинам. Прежде всего, в силу исторических обстоятельств и доминирующей в национальной историографии Литвы интерпретации событий прошлого, они оказываются наследниками культуры «оккупантов». С другой стороны, эти меньшинства не воспринимаются в качестве нуждающихся в культурной поддержке, поскольку их исторические родины благополучно существуют и развиваются. Таким образом, неизбежен конфликт между идентификацией этих этнических групп в качестве меньшинства, нуждающегося в поддержке принимающего государства, и отождествлением их с диаспорой, для которой важна связь с исторической родиной; открытым остается и вопрос о том, в чей канон должна включаться такая литература или какой канон оспаривать. Нельзя сказать, что такая ситуация совершенно уникальна и не имеет аналогов: французская и итальянская словесности Канады находятся в схожей ситуации.

Определяющим часто оказывается выбор автора в пользу родного или государственного языка; в Литве и других постсоветских странах выбор этот, за редким

исключением, предсказуем в силу изначально существующего в *Мировой республике словесности* символического неравенства, разницы в престиже языков и литературных традиций, в размерах литературных рынков. Если в меньшинственной литературе США и Канады значительный корпус текстов составляет этническое письмо на английском (доминирующем государственном) языке, то в случае Литвы такая ситуация маловероятна. Для жителя из бывшей колонии, пишущего на английском, усилия по освоению чужого языка оправданы, поскольку расширяют его аудиторию, в то время как для польского или русского писателя Литвы выбор литовского языка в качестве языка самовыражения существенно ограничивает круг читателей.

Возможности выбора для писателя, обнаруживающего себя в межкультурном пространстве, не ограничиваются альтернативой меньшинство/диаспора. Сама ситуация межкультурности может стать основой самоидентификации, но только в том случае, если автор начинает осознавать себя частью наднационального литературного пространства, где подобная позиция способна приносить символическую прибыль, во всяком случае, до тех пор, пока мультикультурность остается на повестке дня (см., например: Douglas 2011).

В заключение важно отметить, что концепция *Мировой республики словесности*, предложенная Казанова, прямо или косвенно критикуется теми исследователями, которые видят мировое литературное пространство как гетеротопичное, то есть такое, где конкурируют между собой не только национальные литературы (в рамках существующего консенсуса по поводу символического капитала, закрепленного за тем или иным языком и традицией), но и сами проекты универсализации литературного пространства. Например, китайская литература (Ning 2013) или уже упомянутая советская литература вполне могут быть представлены в качестве альтернативных проектов организации мирового литературного пространства.

Заключение

В статье была предпринята попытка обсудить три возможных пути конструирования иноязычных литератур Литвы в качестве объектов исследования. В рамках первого подхода перемещенная словесность концептуализируется как меньшинственное или этническое письмо, акцентируются взаимоотношения с принимающей культурой/государством. Во втором случае иноязычная литература функционирует и изучается в контексте дискурса диаспоры и постдиаспоры, в фокусе внимания – взаимоотношение с исторической родиной и ее культурой. Третьему подходу присуща оптика эпохи глобализации: автор, произведение или иное литературное явление помещаются в контекст мирового пространства литературы, которое может быть осмыслено и как *Мировая республика словесности*, и как гетеротопическое пространство. Все три подхода, с некоторыми оговорками, оказываются жизнеспособными применительно к исследованию иноязычных литератур Литвы.

ЛИТЕРАТУРА

- ГРИГОРЬЕВ, Ю., 2013. *Ликейский свет в исчезнувшей стране*. Москва: Международный институт гуманитарных исследований.
- ДИДУСЕНКО, М., 1998. *Желтым по белому*. Санкт-Петербург: <Самиздат, машинопись>.
- ДОВААТОВ, С., 1984. Две литературы или одна? In: МАТИСН, О., НЕИМ, М., *The Third Wave: Russian literature in emigration*. Ann Arbor: Ardis, 37–39.
- ИГНАТОВА, Е., 1994. Не узнавая языка. *Новый мир*, 10. Режим доступа: http://magazines.russ.ru/povyi_mi/1994/10/ignat.html [см. 20 08 2014].
- НИВА, Ж., ред., 1981. *Одна или две русских литературы? Международный симпозиум, созданный факультетом словесности Женевского университета и Швейцарской академией славистики. Женева, 13-14-15 апреля 1978*. Лозанна: L'age d'Homme.
- УРИЦКИЙ, А., 2010. Переводные картинки, или Борьба с небытием. *Новое литературное обозрение*, 104. Режим доступа: <http://magazines.russ.ru/nlo/2010/104/u28-pr.html> [см. 20 08 2014].
- ФИКС, Е., 2004. Постдиаспора: констатация и предвосхищение. *Moscow Art Magazin*, 4/56. Режим доступа: <http://xz.gif.ru/numbers/56/13/> [см. 20 08 2014].
- BOURDIEU, P., 1996. *The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field*. Trans. S. Emanuel. Stanford: Stanford University Press.
- CASANOVA, P., 1996. *The World Republic of Letters*. Trans. M. B. DeBevoise. London: Harvard University Press.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., 1975. *Kafka. Pour une littérature mineure*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F., 1986. *Kafka. Toward a Minor Literature*. Trans. D. Polan. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- DOUGLAS, C., 2011. *A Genealogy of Literary Multiculturalism*. Ithaca: Cornell University Press.
- KVIETKAUSKAS, M., 2007. *Vilniaus literatūry kontrapunktai: ankstyvasis modernizmas*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- LAUKKONEN, T., 2012. Baltic Russian Literature: writing from nowhere? *Baltic Worlds*, 6, 24–26.
- NING, W., 2013. Chinese Literature as World Literature. In: HAN, H., ed. *World Literature and the Politics of the Minority*. Jaipur: Rawat Publications, 51–66.
- PIVATO, J., 1994. *Echo: Essays on Other Literatures*, Toronto: Guernica.
- PIVATO, J., ed., 1996. *Canadian Ethnic Studies. Special Issue: Literary Theory and Ethnic Minority Writing*, 3.
- RODRIGUES, B., ZEKRI, C., 2012. *La notion de «mineur» entre littérature, arts et politique*. Paris: Michel Houdiard Editeur.

Гетеротопии Вильнюса в современном литовском романе: панорама как пространство неповседневности*

Юлия Снежко

Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

Целью данной статьи является анализ специфики разнородности пространства Вильнюса в романах Ричардаса Гавялиса (*Вильнюсский покер*, 1989), Юргиса Кунчинаса (*Туула*, 1993) и повести Антанаса Рамонаса (*Белые облака прошедшего лета*, 1991). Эти произведения, в которых Вильнюс предстает не только как место действия, но и является одной из главных тем¹, относятся к наиболее ярким образцам урбанистической тематики в современной литовской прозе. Их герои пытаются выстроить и закрепить свою связь с городом путем «выкраивания» разными способами «своего» пространства. Его разнородность можно исследовать двояко: через призму отношения «личной» топографии героев к пространству доминирующего дискурса власти (в данном случае советской) и – что представляется особенно важным для данной статьи – через анализ того, как восприятие героев зависит от позиции, занимаемой ими в пространстве.

Мишель де Серто предлагал различать «географическое», «геометрическое» или «картографическое» пространство города «теоретических конструкций» и пространство сети индивидуальных маршрутов, то есть пространство «повседневных практик» (Серто 2008: 25, 26). «Теоретическое» пространство он называет «прозрачным текстом спланированного города» и противопоставляет его «городу кочевому» (Серто 2008: 26). Можно сказать, что люди и литературные персонажи

* Исследование выполнено при финансовой поддержке Европейского социального фонда, из средств Всобщей дотации (проект VPI-3.1-ŠMM-07-K-01-067).

¹ Ю. Кунчинас в 1996 г. и Р. Гавялис в 2000 г. получили литературные премии за изображение Вильнюса в своем творчестве; *Белые облака прошедшего лета* – самое значительное произведение А. Рамонаса.

своими взглядами и шагами вырисовывают свой «личный» город, который часто не совпадает с городом идеологических или научных дискурсов, и могут «прочитывать» его не так, как это делают привилегированные властью нарративы. При этом в одних случаях они видят только материальность пространства/объекта (форму, материал, пластику, цвет), игнорируя его идеологическую и символическую функцию, а в других все происходит прямо противоположным образом.

Представляется, что восприятие пространственной разнородности города (официальное пространство vs. личное; материальное vs. символическое) во многом определяется позицией, занимаемой в пространстве наблюдающим субъектом/персонажем. Так, он может воспринимать город на уровне глаз (чему будет соответствовать горизонтальный план города); он может смотреть вверх, например, на купола костелов (вертикальный план); а также – сверху вниз (панорамный план).

Рассмотрим сначала, как в анализируемых романах соотносятся между собой горизонтальный и вертикальный планы города. Об этом, в частности, писала Виолета Даволюте в своем анализе романа Кунчинаса *Туула*. Она отмечает, что горизонтальному плану, когда герой в основном замечает стены, улицы, дворы (восприятие на уровне человеческих глаз), соответствует изображение повседневной жизни со всеми ее натуралистическими подробностями (алкогольными эксцессами, эротическими сценами и т. п.) и карнавальными элементами (например, через окно Аурелиты герой наблюдает за трепанацией черепа в морге). Вертикальный план города (т. е. взгляд вверх) она связывает с сакральным элементом – костелами, башнями, высокими крышами и Туулой, которые символизируют «высокие» ценности (Davoliūtė 1998).

Следует отметить, что важным элементом горизонтального плана для героя *Туулы* являются такие инфраструктурные элементы города, как дешевые кафе и забегаловки, больницы, тюрьмы, винно-водочные магазины. Обилие топографических объектов в романе обусловлено в большой степени социальным статусом его героя, его бездомностью, асоциальностью, богемностью; даже в маргинальном пространстве психиатрической лечебницы или ЛТП² он не испытывает особого дискомфорта. Эти пространства являются пространством не-действия, пассивности по отношению к активно-прогрессивистской советской идеологии. Не-участие героя в строительстве коммунизма (он не работает) «компенсируется» свободным дрейфом по гетерогенному социальному ландшафту города, который он изучает. Траектория его движения по городу определяется зачастую случайными знакомствами, невзначай пришедшими в голову мыслями и, конечно же, знакомством с Туулой.

Главным местом действия в романе является Заречье – богемный, бедный, обшарпанный старинный район Вильнюса, отделенный от «большой земли» рекой. Именно его больше всего любит герой Кунчинаса (в нем жили Туула, его родственники и другие близкие люди). Его восприятие Заречья определяется, главным образом, через призму социальных отношений (в романе перед читателем проходит вереница ярких богемных персонажей).

² Лечебно-трудовой профилакторий.

Личное пространство героя, обрисованное топографией его маршрутов, явно выходит за рамки репрезентативного городского пространства, а вертикальный план в романе отчетливо противопоставлен горизонтальному³.

Герой повести Рамонаса *Белые облака прошедшего лета*, Витас, также не вписывается в ряды строителей «светлого будущего»: пользуясь летним отпуском, он позволяет себе свободно передвигаться по пространству Вильнюса, которое ограничивается для него Старым городом, холмами, рекой и пригородными усадьбами. В отличие от героя Кунчинаса, на траекторию его движения влияют не случайные знакомства, а изгибы самого города. Для Витаса главным является сама фактура города, выраженная в архитектуре и ландшафте. Социальный элемент для него не столь существенен, как для героя Кунчинаса. Главное занятие Витаса – наблюдение за городом: он замечает его дома, улицы, архитектурные формы, чувствует тончайшие изменения освещения и цвета, а также запахи. В отличие от Кунчинаса, у Рамонаса горизонтальный и вертикальный планы города не противопоставлены как повседневное vs. сакральное пространство. Горизонталь («все такой же серый, холодный, твердый, вечный камень мостовой» одной из самых древних и сохранивших свою аутентичность улиц Старого города – Пилес, по которой «течет время» [Ramonas 2007: 119]) столь же значима, как и вертикаль («вечная красота спокойствия», «непоколебимые колонны» кафедрального собора, о которые «разбивается время» [Ramonas 2007: 149]). «Плывущие в небесной сини башни», крыши, улочки и «воняющие мочой дворы» объединены тем, что все вместе они дороги рассказчику как часть города, время существования которого в разы дольше, чем жизнь человека (тема времени – одна из главных в повести). Можно сказать, что «вечность и красота камня» и, конечно же, живописная природа – главные компоненты города для героя Рамонаса. Люди же из города элиминируются – недаром герой повести больше всего любит наблюдать за городом в утреннее или ночное время.

В *Вильнюсском покере* Гавялиса изображен «плоскостной», лишенный красок, неподвижный город, в котором преобладает взгляд на уровне глаз человека. Главный герой романа, Витаутас Варгалис, почти никогда не смотрит вверх. Этот горизонтальный план связан с карнавально-гротескными элементами, акцентирующими эстетику безобразного и ужасного: болезненную эротику, пытки, деформацию человеческих тел, искривленные улицы, лабиринты, подземелья, грязные темные цвета. Повседневность героя заполнена непрекращающимися попытками разгадать природу тоталитарной власти, которая в романе персонифицирована безличным образом – Они, находящиеся везде и нигде. Вильнюс изображается как средоточие мирового зла, как пространство кошмара, из которого герой не может выбраться. Действие в основном происходит за пределами Старого города – это площадь Ленина,

³ Герой Кунчинаса восклицает при виде Заречья – «кровавого, полного крыс и людей», «квартала»: «Но костелы! Важнее всего костелы, они, по крайней мере, заставляют тебя поднять голову вверх, а вверху всегда небо – низкое, пепельное, подернутое дымкой, но небо» (Kunčinas 1993: 17). Здесь и далее перевод с лит. яз. автора статьи.

здание КГБ, Республиканская библиотека. Такой топографический срез города (госучреждения) выбран не случайно и соответствует главному объекту размышлений героев Гавялиса – природе власти. Вертикальное измерение здесь лишено своей сакральной функции. Варгалис вообще не замечает куполов католических костелов – традиционного элемента поэтики Вильнюса. Если его глаза иногда и устремляются вверх, то как будто только для того, чтобы увидеть застывших в воздухе, наводящих на него ужас голубей, которые вовсе не символизируют нечто высокое (правда, при этом его взгляд выхватывает купол Знаменской церкви, однако интересует его лишь застывший рядом с куполом голубь).

В поэтике Вильнюса у Кунчинаса и Рамонаса наряду с горизонтальным и вертикальным планами большое значение имеют панорамы города. Характерно, что этот традиционный элемент поэтики Вильнюса совершенно отсутствует в *Вильнюсском покере* Гавялиса. Рассмотрим более подробно, какую функцию выполняют панорамы в анализируемых текстах.

Для этого воспользуемся идеей М. де Серто, который в своей работе «По городу пешком» задает вопрос о том, как выглядел бы Манхэттен со 110 этажа Всемирного торгового центра, если «увидеть его по-настоящему» (Серто 2008: 24). Размышляя о функции панорамы, он спрашивает: «к какому классу эротических эффектов знания <можно> отнести экстаз от чтения этого пространства», то есть желание человека «видеть все», глядя сверху вниз (там же)? С его точки зрения, такого рода удовольствие связано с высвобождением человека из «лап города», передвигаясь по которому он оказывается неспособным увидеть его целостность. Глядя на город сверху, человек освобождается от пространства повседневных практик, его контрастов, от состояния «одержимости миром» (там же). Только когда человек поднимается над городом, он получает возможность «читать город» как книгу, превращаясь во все видящий божественный глаз. М. де Серто вслед за М. Фуко связывает «волю к видению города» со стремлением человека к контролю и власти, которые воплощаются благодаря техническим достижениям (таким, как манхэттенский ВТЦ), позволяющим видеть город как карту. Одним словом, «город-панорама», по мнению де Серто, является «визуальным симулякрот города», который «возможен в силу забвения повседневных практик (Серто 2008: 25).

Возвращаясь к литовским романам, следует отметить, что из тех точек, с которых их герои смотрят на город, его нельзя увидеть целиком (уровень этих обзорных ландшафтных точек и зданий гораздо ниже, чем уровень обзорной площадки Вильнюсской телевизионной башни; к тому же, Старый город расположен в низине, а новые районы – на холмах). Однако Старый город, обозреваемый с разных точек, виден им почти весь. В *Тууле* Кунчинаса восторг героя, смотрящего на город сверху, заключается в переживании им, говоря словами де Серто, *освобождения от города с его повседневными практиками*. Там наверху он, наконец, освобождается как от характерных для горизонтального плана блеклых, грязноватых цветов и запахов подворотен, алкоголя, мочи, грязи, мыльной воды, так и от ограничений, накладываемых социальным компонентом города.

То, что удовольствие здесь связано с идеей свободы, подтверждается и тем, что только после того, как он увидел панораму города из окна тюрьмы, у него возникает острое желание вырваться на свободу (ранее он об этом почти не думал). Три детально описываемые панорамы Вильнюса он видит именно из тюрьмы (ЛТП). Героя поражает «<...> совершенно неожиданный, неповторимый вид столицы – открывающаяся из неволи сияющая панорама со Старым городом на первом плане и с изумрудными Шешкинскими холмами чуть ли не на четвертом» (Kunčinas 1993: 108). Он отмечает, что

до тех пор, пока <...> не увидел той панорамы через окна клуба, <он> и не пытался бежать отсюда. <...>. Но прошло полгода <...>. Тогда-то, в один солнечный день <...он...> поднял черную плотно закрытую занавеску – и оторопел: залитый золотом, где-то одновременно далеко и близко, сверкал, искрился и тихо звенел Вильнюс – еще без листвы, но с уже готовыми раскрыться почками (Kunčinas 1993: 110–111).

Панорама вызывает у героя Кунчинаса восторг, которого он не испытывает, глядя на отдельные объекты, расположенные на уровне человеческих глаз. Можно сказать, что функция панорамы в романе Кунчинаса – это смещение акцента в восприятии города героем с социального элемента в сторону выявления *материальности города*, то есть его форм, цветов и фактуры.

Говоря об особенностях восприятия панорамы города героем Рамонаса, следует отметить их не столько восторженную, сколько спокойную и ровную эмоцию. В повести Рамонаса панорама не выполняет функцию освобождения героя из «лап города», поскольку он и так достаточно «свободен» от него. Его восприятие города «на земле» практически не отличается от того, как он воспринимает город, глядя на него сверху. Для Витаса город полон запахов и цветовых оттенков (золотого блеска) независимо от того, с какой позиции он на него смотрит.

В повести описываются две панорамы. Одна открывается с балкона его друга-писателя в Старом городе, а другая – с Шешкинских холмов. Обе они представляют собой вид на Старый город. Микалоюс Воробьёвас писал, что панорама Вильнюса при взгляде с горы Гедиминаса создает впечатление города «не от мира сего», «чудесного сновидения», города, который не «погряз в повседневной обыденности» (Воробьёвас 1993: 96). Эта потусторонность присутствует и в описании вида с балкона друга-писателя. Витас следующим образом описывает свои впечатления от спускающихся вниз в «сторону Вильни» крыш, костелов Анны и Бернардинцев, зеленой долины реки, башен костела Миссионеров, белеющего за Заречьем обрыва и Бельмонтского леса:

В позднее послеобеденное время, когда косые лучи солнца освещали крыши, башни, синий Бельмонтский лес, когда небосвод с застывшими облаками медленно клонился к земле, на балконе у меня вдруг начинало щемить сердце – нет на земле другого такого места, где царило бы такое спокойствие, где бы так светились костельные башни на фоне синееющих лесов (Ramonas 2007: 133).

Герой Рамонаса, воспринимающий «спокойствие» пейзажа вильнюсской панорамы, перекликающееся с «вечным спокойствием» Кафедрального собора, оказывается как бы по ту сторону повседневности.

Другую панораму он наблюдает перед восходом солнца с Шешкинских холмов. Лежащий внизу город «постепенно выныривает из сумерек», из них «проступают становящиеся все более белыми башни, выделяются из общей массы крыши домов», все «сильнее разгорается небо на востоке». Описывается приближение рассвета: «вот-вот блеснет солнце на округлостях золотых башен и ясно вычертит филигранный рисунок крестов», город «медленно колышется, выныривая из глубины» (Ramonas 2007: 170). Витас воспринимает город как некую художественную форму или картину.

При созерцании панорамных видов и Витасом, и героем Кунчинаса эстетический элемент восприятия явно довлеет над интеллектуальным «элементом прочтения города», который выделял Ролан Барт, анализируя значение открывающейся панорамы Парижа с Эйфелевой башни. Как и М. де Серто, Барт отмечал наличие не только «эйфорического» элемента, но и интеллектуального компонента «прочтения» панорамы, который, по его мнению, доминирует над чувственным: турист, глядя на Париж сверху, пытается найти в нем известные объекты, «дешифрует» то, что видит (Barthes 1982: 243). Кроме того, взгляд с высоты птичьего полета позволяет «подняться над чувственностью и видеть структуру вещей» (Barthes 1982: 242). Герои Кунчинаса и Рамонаса не являются «посторонними» в Вильнюсе, поэтому для них не так актуален поиск на общем плане знакомых объектов как опорных точек в его «прочтении». Представляется, что они занимаются не столько «чтением», сколько «чувствованием» города, в котором для них важны не детали, а общий план или целостность.

Следует отметить, что герой Кунчинаса видит город сверху не только человеческими глазами, но и глазами летучей мыши, в которую он превращается. Парадоксально, но в восприятии города сверху у героя-«мыши» преобладает интеллектуальный элемент, в то время как у героя-человека – эйфорический. И если в оговоренных выше случаях герои романов, глядя сверху, не столько «прочитывали», сколько чувствовали город, то летучая мышь как раз занимается «дешифровкой» городского сообщения-панорамы, которую она наблюдает с высоты башенки Бекеша, присев на нее, чтобы далее направить свой полет к Тууле. В открывающемся виде «усыпанного сажей» города она замечает только один, важный для ее выживания, аспект – «ограничители» свободы (радары, сети, запретительные знаки, разные препятствия), и делает вывод о «жестокости» города, предчувствуя свою печальную судьбу (Kunčinas 1993: 40). Для летучей мыши город «сверху» не становится эстетическим событием (чтобы это случилось, его необходимо воспринимать отстраненно). Это можно объяснить тем, что взгляд сверху является частью ее «повседневности» как летающего существа. Для летучей мыши (но не для человека) верх выступает как горизонталь.

Однако можно ли сказать, что, глядя сверху и освобождаясь «из лап города», герой также реализует и свою «волю к власти» над ним? Здесь уместно вспомнить идею М. де Серто о том, что стремление человека занять позицию «всевидящего божественного ока» связано с его стремлением к контролю (Серто 2008: 25). Р. Барт также использовал метафору завоевания, говоря о взгляде с Эйфелевой башни, который, по его мнению, является не только взглядом, но и инициацией, сравнимой «с первым путешествием молодого провинциала в Париж с целью его завоевать» (Barthes 1982: 247). Казалось бы, панорамный взгляд героев в анализируемых романах как раз и является таким выражением «воли к власти» над городом. Такой вывод можно было бы сделать, принимая во внимание и то, что герои всех трех произведений стремятся установить личную связь с городом и тем самым реализовать свои «духовные претензии» на горизонтальном плане⁴, и то, что вертикаль является традиционным атрибутом власти (Ram 2003: 5).

Однако представляется, что это не так. Герои своим панорамным взглядом не «присваивают» город, набрасывая на него идеологическую сетку, а, наоборот, «освобождают» от различных нарративов и идеологий его материальное пространство или форму, «проживание» которых становится эстетическим событием. Панорамное место обозрения как бы заглушает «идеологические шумы», давая возможность зазвучать пластике города (его ландшафтам, домам, улицам).

Как уже говорилось, в *Вильнюсском поkere* нет ни одной панорамы. Правда, один из романских повествователей, Гедиминас Ряуба, говоря о городской свалке рядом с новым районом Фабийонишкес, отмечает, что с нее виден почти весь Вильнюс, который представляет собой как бы «гигантское продолжение» свалки (Gavelis 1989: 380). На самом деле, с названного места виден далеко не весь город, а только очень небольшая часть его новостроек. К тому же Гедиминас не детализирует того, что видит, сразу переходя к размышлениям о том, в чем заключается суть Вильнюса. При

⁴ Так, В. Даволюте пишет, что герой *Туулы* стремится преодолеть чувство отчужденности, пытаясь установить хоть какие-то связи с Вильнюсом и создать свое собственное личное пространство в Заречье. Она отмечает, что любовная сцена на берегу реки в Заречье увенчивает «духовные претензии» героя на этот район. Овладевая Туулой, герой сливает свое тело с телом города (Davoliūtė 1998). Герой *Туулы* называет свое произведение «записками», которые «<...> могли бы быть чем-то вроде документального закрепления <его> претензий» на «свою территорию» (Kunčinas 1993: 190). В иной ситуации находится герой Рамонаса, который воспринимает город исключительно как дружелюбное по отношению к нему пространство. Единственное место в повести, где Витас заявляет о «своем» городе, – это сцена, когда он, стоя перед Остробрамскими воротами, мысленно констатирует, что «за теми воротами <его> город, <его> дом» (Ramonas 2007: 145). Инга Видугирите показала, что маршрут Витаса (от Остробрамских ворот до Кафедрального собора) «воспроизводит исторический и сакральный нарратив Вильнюса как столицы Великого Княжества Литовского» (Видугирите 2014: 113). При этом «субъект повествования» сам становится частью этого «повествования о великом прошлом города» (Видугирите 2013: 114). Отношение героя Гавялиса к Вильнюсу достаточно сложно, так как современный город, захваченный Ими, является по отношению к нему во многом враждебным пространством. Варгалис мучительно пытается разгадать его суть, нащупать аутентичный Вильнюс, не затронутый Ими, и тем самым «отвоевать» город у Них.

этом открывающийся вид не становится для него объектом созерцания, как в романе Кунчинаса или повести Рамонаса.

Отсутствие в романе Гавялиса панорам Старого города и его окрестностей значимо. В пространстве горизонтали для Варгалиса, пытающегося докопаться до сути Вильнюса, город существует как смесь идеологических дискурсов и кошмарных фантазмагорий, из которых он не может высвободиться. Его взгляд или скользит по «плоскому» городу, или же тонет в пространстве собственных фантазий. Варгалис, глядя на город, видит его скорее как арену Их действия. Представляется, что панорамные точки (взгляд сверху вниз) могли бы стать для героя романа местом освобождения из «лап» города-лабиринта и от «пут» идеологических дискурсов, но этого не происходит.

Для того чтобы более полно объяснить «освобождающую» функцию панорамы в анализируемых произведениях, следует обратить внимание и на то, что восприятие героями города (и панорамы в том числе) во многом определяется эстетикой живописного и возвышенного.

Вильнюсский Старый город с его окрестностями явно вписывается в парадигму живописного. Для его эстетики характерны разнообразие, движение, новизна, случайность, цветовые и световые контрасты, неожиданные углы зрения, ломаные линии (Price 1965: 259–262). Эстетика живописного противоположна эстетике возвышенного, которая привилегирует монументальность, пышность, архитектурное единообразие, торжественность. Переживание возвышенного основывается на чувстве «восторженного ужаса» (Берк 1979: 159), который вызывают различные формы величественного в природе, в монументальной архитектуре, в области морали, и имплицитно подразумевает силу, превосходящую и подчиняющую человека (Берк 1979: 95). Эстетика же живописного – это, скорее, эстетика удивления, а не потрясения. Как пишет Андреас Шенле, категория живописного связана со свободой человеческого восприятия, с игрой воображения и его независимостью от реальности (Schönle 2007: 226). Она позволяет наблюдателю воспринимать пространство «на своих собственных условиях», отделяя его от доминирующих нарративов социума (Schönle 2007: 220).

Герой Рамонаса воспринимает Вильнюс в рамках эстетики живописного. М. Воробьевас выделял такие аспекты живописности Вильнюса, как его «несоразмерность», «случайность» деталей, «запутанность и кривизна улиц», обилие «живописных уголков», «закоулков», «прекрасных видов», «старинных крыш», костелов (Воробьевас 1993: 95). Вильнюс обладает качеством новизны и постоянно удивляет Витаса:

На него можно смотреть каждое утро, ходить каждый день по тем же самым улицам, мимо тех же самых домов, мимо тех же самых костелов <...> и всегда, глядя на него, по-другому бьется сердце, светлеет, проясняется ум. <...> Можешь смотреть на него, и он всегда будет новым, всегда другим <...> (Ramonas 2007: 170).

Живописная фактура города ничем не подавляет восприятия Витаса и, наоборот, актуализирует силу его воображения.

В *Туле* вырисовывается семантическая оппозиция между живописным Вильнюсом, с одной стороны, и городами-«монстрами», с другой, – а именно: с Днепропетровском, Запорожьем и Киевом. Описания Днепропетровска и Запорожья явно вписываются в риторику возвышенного: «Гигант по обе стороны Днепра. Огромный железнодорожный вокзал. Грозная футбольная команда. И всё каменные стены, стены и стены» (Kunčinas 1993: 128; речь идет о Днепропетровске). В Запорожье герой оказывается в квартале металлургических заводов, рядом с плавильными печами «Запорожстали», вид которых и «шум как будто не из нашего мира» вызывают у него «ужас!» (Kunčinas 1993: 128), являющийся одним из компонентов переживания возвышенного. Герой Кунчинаса не испытывает симпатии и по отношению к украинским просторам и дорогам: киевскую шестиполосную автостраду он называет «апокалиптическим зверем» (Kunčinas 1993: 129), а Киев – «монстром», хотя тот своим расположением на холмах напоминает Вильнюс и к тому же являлся «самым большим городом Великого Княжества Литовского» (Kunčinas 1993: 144). Даже Днепр повергает рассказчика в ужас: «Может быть, кому-нибудь здесь и хорошо живется, но даже просторы Днепра мне показались жуткими – на его побережье – в лагунах и лиманах <...> – на ржавых сваях на солнце жарились еще более заржавелые призрачные жестяные будки <...>» (Kunčinas 1993: 127). Он называет описываемые украинские города монстрами, так как они, подавляя воображение и восприятие человека своей «возвышенной» индустрией, скрывают стоящую за ними силу. Индустрия – это своеобразный знак государственного могущества, перед которым теряется отдельный человек (Запорожье изображается как явно не подходящее для жизни человека пространство). Вильнюс же рассказчик ценит за его живописность, компактность и небольшие размеры. Похожим образом воспринимает Вильнюс и Йеронимас, герой первого романа Кунчинаса *Петля Глисона*. Глядя на Старый город из башни костела Св. Иоаннов, он говорит: «Городок Вильнюс располагается так низко, будто бы он не столичный город, а кукольный театр» (Kunčinas 1992: 59).

Следует отметить, что звучащее в этой фразе противопоставление является существенной проблемой для героя романа Гавялиса. Эту проблему можно обозначить как мегаломанию: Вильнюс как столица – маленький город, не имеющий мирового значения vs. Вильнюс – центр вселенной. Представляется, что мегаломания коррелирует с эстетикой возвышенного. Варгалис, в отличие от героев Кунчинаса и Рамонаса, вообще не замечает живописности Вильнюса. Если у героя Кунчинаса города-монстры, вписывающиеся в парадигму «ужасного» возвышенного, вызывают отторжение (особенно по контрасту с Вильнюсом), то Варгалис в *Вильнюсском покере* сам наделяет Вильнюс «монстрообразными» чертами с элементами возвышенного.

Как уже говорилось, идею возвышенного выражает в себе монументальная архитектура города (она может прочитываться как знак политической власти и могущества [Lefebvre 1991: 220–221], а возвышенное всегда подразумевает идею

силы). Интересно отметить, что в *Вильнюсском покере* «нехватка» архитектурной монументальности⁵, которая соответствовала бы статусу «столицы мира» (стремление Варгалиса), компенсируется сюрреалистической способностью города к расширению своего внутреннего пространства. Он может расширяться в глубину (подземные лабиринты), вширь (гостиница «Нарутис» вдруг трансформируется в пространство бесконечных, запутанных комнат и переходов) или же ментально (в фантазиях рассказчика фантазмагорический Вильнюс вырастает до города, воплощающего мировое зло). Главным источником переживания возвышенного для Варгалиса становятся Они, а он сам остается в плену своего возвышенно-ужасающего фантазма о Вильнюсе.

Итак, обобщая, можно сказать, что в обсуждаемых романах личное пространство главных героев на горизонтальном уровне вступает в конфликтные отношения с доминирующим дискурсом официальной (советской) власти: герой Рамонаса этот дискурс просто игнорирует, герой Гавялиса пытается деконструировать, а герой Кунчинаса привилегиирует маргинальные окраины города. При этом их восприятие города зависит от позиции, которую они занимают в городском пространстве. Наиболее контрастным является их восприятие города на горизонтальном и панорамном планах. На горизонтали, соответствующей течению их повседневной жизни (ее содержание у всех различно), герои «выкраивают» «свое» пространство. Панорамные точки обозрения служат местом их освобождения из «лап» города и его повседневности, но при этом они не функционируют в качестве мест реализации их «воли к власти» над городом. Панорамный взгляд, фиксирующий живописность Вильнюса, коррелирующий со свободной игрой воображения героев Кунчинаса и Рамонаса, утверждает не их «претензии» на город или *дискурс* (нарратив) о нем, а раскрывает для них его *материальность* (фактуру, пластику, форму). В *Вильнюсском покере* Гавялиса дискурс о городе с его элементами возвышенного полностью захватывает сознание рассказчика. Возможно, в романе панорама отсутствует потому, что она своей эстетикой живописного разрушила бы возвышенные фантазмы Варгалиса о городе как воплощении мирового зла.

Можно сделать вывод, что в анализируемых произведениях панорамные точки обозрения функционируют как «другое» пространство, пространство повседневности или гетеротопия по отношению к горизонтальному плану. Таким образом, их можно трактовать как своеобразные точки перемирия, в которых хотя бы на время отбрасываются конкурирующие нарративы о Вильнюсе, и слышно звучание самого города.

⁵ Для Вильнюса не характерна «тяжеловесная архитектурная громоздкость», «широта урбанистического размаха барокко», «искусственные масштабы», которые бы «давили на наше воображение» (Воробьевас 1993: 95).

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРК, Э., 1979. *Философское исследование о происхождении наших идей возвышенного и прекрасного*. Пер. с англ. Е. С. Лагутина. Москва: Искусство (История эстетики в памятниках и документах).
- ВИДУГИРИТЕ, И., 2014. Вильнюс: текст города и город текста. In: ПИЛЬЩИКОВ, И. А., ред.-сост. *Семиотика города. Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллинском университете (3–5 июня 2011 г.)*. Таллинн: Изд-во ТЛУ (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora), 100–117.
- ВОРОБЬЁВАС, М., 1993. Искусство Вильнюса. Пер. с лит. Л. Войтович. *Вильнюс*, 4, 86–98.
- СЕРТО, М. де, 2008. По городу пешком. *Социологическое обозрение*, 7–2, 24–38.
- BARTHES, R., 1982. The Eiffel Tower. In: SONTAG, S., ed. *A Barthes Reader*. New York: Hill and Wang, 236–250.
- DAVOLIŪTĖ, V., 1998. The City and the Cityscape in Two Lithuanian Novels: Jurgis Kunčinas' *Tūla* and Ričardas Gavelis' *Vilniaus Pokeris*. *Lituanus: Lithuanian Quarterly Journal of Arts and Sciences*, Vol. 44, No. 3. Режим доступа: http://www.lituanus.org/1998/98_3_06.htm [см. 30 01 2014].
- GAVELIS, R., 1989. *Vilniaus pokeris*. Vilnius: Vaga.
- KUNČINAS, J., 1992. *Glisono kilpa*. Kaunas: Nemunas.
- KUNČINAS, J., 1993. *Tūla*. Vilnius: Lietuvos rašytojų sąjungos leidykla.
- LEFEBVRE, H., 1991. *The Production of Space*. Translated by D. Nicholson-Smith. Maiden: Blackwell Publishing.
- PRICE, M., 1965. The Picturesque Moment. In: HILLES, F. W., BLOOM, F., eds. *From Sensibility to Romanticism*. Oxford: Oxford University Press, 259–292.
- RAM, H., 2003. *The Imperial Sublime: A Russian Poetics of Empire*. Madison: The University of Wisconsin Press.
- RAMONAS, A., 2007. Balti praėjusios vasaros debesys. In: RAMONAS, A. *Vasario upės*. Vilnius: Tyto Alba.
- SCHÖNLE, A., 2007. The Picturesque Nation: Gaze and identity. In: SCHÖNLE, A. *The Ruler in the Garden: Politics and Landscape Design in Imperial Russia*. Bern: Peter Lang, 219–239.
- „Vilniaus pokeris“: Vilniaus erdvė romane. Режим доступа: www.vilniusliterature.ffv.vu.lt/?page_id=105 [см. 30 01 2014]

Вильна – посттравматические нарративы¹

Лара Лемперт

Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

В одной из своих статей о Вильнюсе антрополог культуры Анна Липпхардт пишет: «В ранних 1990-х я проживала в <вильнюском> городском пространстве <...> в древнем, аутентичном окружении, с его барочной и ренессансной архитектурой. В то же время я пребывала в воображаемом месте, в локусе еврейской общины прошлого, известном миру под его идишским именем – *Vilne*. Не только Холокост разделил два этих пространства, но и более чем 50-летнее отрицание в публичной сфере еврейской истории города. <...> Еврейский Вильнюс есть, и в то же время его нет» (Lipphardt 2004: 170)². Обозначенная Липпхардт дихотомия, созданная пережитыми населением Вильнюса историческими травмами и их рецепцией, отраженной в ряде текстовых и визуальных документов, стала отправной точкой для настоящей статьи.

В ней будут представлены и сопоставлены несколько типов текстов о Вильнюсе. Первая группа текстов, в основном на идиш, создана в Литве после Первой мировой войны и представляет собой попытку документализации материального и морального урона, нанесенного войной общине и еврейской культуре. Другая группа гораздо обширнее и несравненно более гетерогенна по времени создания, пространству, жанрам и языку: это тексты на нескольких еврейских и европейских языках, появившиеся в течение десятилетий после Второй мировой войны и практического уничтожения еврейской общины Восточной Европы. Среди них немало текстов, посвященных Вильнюсу. При этом произведения первой группы

¹ Название *Вильна* употребляется в статье без соотнесения с геополитическими реалиями, как одно из свойственных еврейской традиции имен города, сохранявшееся и сохраняющееся в ней с момента основания здесь еврейской общины и до наших дней.

² Источники и литература на английском, иврите и идиш цитируются в переводе автора статьи.

стремились, в первую очередь, скрупулезно фиксировать изменения в облике города и самой его жизни, связанные с нуждой и невзгодами, принесенными городскому еврейскому населению войной; вторые же концентрировались на духовных потерях. Исчезновение еврейского облика города осознавалось авторами как катастрофа космического масштаба, поэтому наряду с историографическими, документальными и мемуарными нарративами (либо как лейтмотив внутри них) появилась и активно развивалась тенденция мифологизации довоенного города как идеального хронотопа – одновременно «золотого века» и «потерянного рая». Собственно, в большинстве текстов этой группы наблюдается склонность к ностальгии и элегическим обобщениям, к оппозиции материального и духовного с подчеркиванием последнего. Едва ли не самый ранний и, несомненно, классический пример – лекция, прочитанная Авраамом Иегошуа Гешелем в 1945 г. в институте ИВО в Нью-Йорке и изданная в 1946 г. на идиш, особую же популярность приобретая после английского издания 1950 г. под названием *Земля Господня* (*The Earth is the Lord's*). Как писал об этой книге современник Гешеля, критик Ирвинг Кристол, «это элегия, временами переходящая в плач по тому, что автор считает “золотым веком еврейской истории”» (Kristol 1950). В тексте Гешеля уничтоженный войной традиционный еврейский мир практически теряет как материальность, так и историчность и существует исключительно в духовном измерении, неизменном в веках:

Маленькие еврейские общины Восточной Европы походили на священные тексты, открытые глазам Бога, так близко были их маленькие дома к горе Синай. <...> Каждый простой еврей был художником, знающим, как заполнять будни мистической красотой. Они не писали песен, они сами были песнями. <...> Им часто не хватало внешнего блеска, но они были исполнены скрытого сияния (Гешель 1989: 71–72).

Виртуальная еврейская карта Восточной Европы, созданная основными типами посттравматических текстов еврейской литературы, состоит из центров благочестия и интеллектуальности, картина жизни – из экстремумов, в ней нет места буржуазной повседневности. Такое сознательное либо подсознательное конструирование и структурирование ткани прошлого в литературе Дэвид Роскиес называет «творческим предательством» (Roskies 1995: 308).

Однако первичная парадигма подобного нарратива была создана не после Второй, а еще после Первой мировой войны в определенной, весьма значимой группе вербальных и визуальных текстов – воспоминаниях, свидетельствах и художественных работах западноевропейских евреев, впервые столкнувшихся с восточноевропейским еврейством. В межвоенный период эта парадигма достаточно парадоксальным образом была освоена, поддержана и применена к Вильне еврейскими интеллектуалами и литераторами Вильнюса и Литвы.

Евреи – солдаты и офицеры кайзеровской армии, на территории Литвы и Польши воочию наблюдавшие жизнь традиционной еврейской общины, которая сильно отличалась от дисперсного, индивидуализированного существования евреев Западной Европы, были поражены «аутентичностью» еврейской жизни. Наиболее

впечатлительные наблюдатели идентифицировали себя с этой общиной как с «духовными праотцами». Это культурное переживание нашло отражение в многочисленных мемуарах, путевых записках и художественных произведениях, которые формировали у западноевропейского еврейского читателя новый образ восточно-европейской еврейской общины с центром в Вильне. Одним из наиболее влиятельных произведений этой группы стал выпущенный в 1919 г. и, благодаря огромной популярности, уже в 1920 г. переизданный альбом-эссе с характерным названием *Лик восточноевропейского еврейства* (*Das Ostjüdische Antlitz*), текст которого написан Арнольдом Цвейгом и иллюстрирован 55 гравюрами графика Германа Штрука, приобретшего известность еще до войны. Оба автора были офицерами Обероста³ – штаба германской армии с центром в Ковне. В 1923 г. Штрук участвовал в новом, на сей раз прямо с Вильной связанном проекте: вместе с поэтом Залманом Шнеуром он выпустил книгу, в которой написанная на иврите поэма Шнеура *Вильна* (*Vilna*)⁴ была иллюстрирована его гравюрами. Примечательно, что и Штрук, и Шнеур пробыли в Вильне очень недолго, но это краткое пребывание впечатлило обоих. При этом и текст поэмы, и гравюры демонстрируют, что книга явилась не столько отражением их непосредственных ощущений и размышлений, сколько художественно-идеологическим конструктом, возникшим в результате сходного для обоих авторов воодушевления «экзотичностью» еврейской жизни города и некоторого знакомства с историей общины. К этому надо прибавить и ностальгию по городу, который к моменту работы над книгой для обоих остался в прошлом. В этой до предела идеологизированной авторами Вильне даже хорошо документированные в различных источниках грязь и нищета еврейского квартала и болезненность его жителей представлены не реалиями, а мифологемами, одна из которых – одухотворенная бедность: «Даже твои водоносы черпают из источников Торы» (Shneur 1923: 6). Соположение бедности и благочестия поднимает поэтическое описание до притчи. Говоря о еврейских детях (а именно о спешащих в школу учениках, то есть детях, окруженных дополнительным ореолом духовности), Шнеур пишет: «В этой жуткой нищете они, с их нежной, в голубых прожилках кожей // подобны плененым принцам иудейским...» (Shneur 1923: 14). Эти строфы сопровождает гравюра Штрука, изображающая бедно одетого еврейского мальчика с проникновенным взглядом больших глаз. Эта гравюра не создана, как могло бы показаться, в качестве иллюстрации к поэме Шнеура: фрагменту сопутствует изображение, которое было использовано Штруком и А. Цвейгом для обложки второго издания *Лику восточноевропейского еврейства*. Симптоматично, что из создававшихся отдельно от поэмы Шнеура гравюр оказалось возможным отобрать практически буквальные иллюстрации к ней (портрет мальчика – не единственное такое соответствие).

Однако романтизировать ситуацию виленской и литовской еврейской общины в

³ *Oberbefehlshaber Ost.*

⁴ Впервые опубликована в 1920 г. в альманахе *Убежище* (*Miklat*) в Нью-Йорке.

период Первой мировой войны и воспевать ее идеалистическую духовность можно было лишь не будучи ее частью – Шнеур и Штрук недаром идеально соответствовали друг другу в качестве соавторов, так как оба оказались в позиции восторженного внешнего наблюдателя. Сама же ситуация еврейской общины во время Первой мировой войны была далека от романтической⁵, что и отразилось в содержании и стилистике изданного в 1931 г. в Вильне большого сборника *На руинах от войн и потрясений* (*Af di hurves fun di milkhomes un mehumes*)⁶. Сборник под редакцией Моше Шалита был выпущен по инициативе Еврейского комитета помощи жертвам войны (ЕКОПО), в него вошли статистические сведения и аналитические статьи на материале всей Литвы, зафиксировавшие и резюмировавшие моральные и материальные потери, вызванные войной и германской оккупацией, а также представляющие деятельность самого Комитета. Большинство авторов сборника – виленские еврейские литераторы и общественные деятели. В годы после Первой мировой войны многие из них вместе с другими авторами участвовали в подготовке и издании ряда сборников и альманахов, функциональная направленность которых не столь очевидна. Это *Еврейская Вильна в слове и образе* (*Yidishe vilne in vort un bild*, ред. Мориц Гроссман, 1925), *Виленский альманах* (*Vilner almanakh*, ред. Аарон-Исаак Гродзенский, 1939) и некоторые другие сходные по содержанию и структуре «виленские антологии». В них вошли поэтические, прозаические и мемуарные тексты еврейских авторов о Вильне или их фрагменты; материалы об образовательных, религиозных, общественных и культурных организациях; а также фотоиллюстрации и репродукции художественных работ о еврейских кварталах Вильны. К этой группе по духу примыкает и выпущенная в Каунасе в 1935 г. Союзом освобождения Вильнюса маленькая монография Хаима Нахмана Шапиро на литовском языке *Вильнюс в новой еврейской поэзии* (*Vilnius naujojo žydų poezijoje*). Идеологически все эти тексты опираются на, казалось бы, привнесенную извне, но прекрасно прижившуюся и развившуюся систему представлений о еврейской Вильне как средоточии духовности, которую будто бы поддерживают все слои еврейского населения. Не случайно книга Шапиро содержит высокую, совершенно лишённую критического анализа оценку поэмы З. Шнеура как адекватного отражения духа Вильны. Именно в это время выражение «Литовский Иерусалим», бытовавшее чуть ли не с XVIII в., но не являвшееся значимой риторической фигурой, становится доминирующим эпитетом еврейского Вильнюса⁷. Складывавшийся в межвоенный период специфический, экзальтиро-

⁵ Справедливость требует отметить, что Штрук в своей функции офицера Обероста по связям с еврейской общиной стремился всячески облегчить положение еврейского населения, вел активную переписку с руководством общины и получал от него регулярные рапорты. Однако в статье мне хотелось бы указать на его художественное осмысление встречи с еврейством Литвы и Вильны.

⁶ Там, где не указано иначе, названия еврейских изданий обозначают тексты на идиш.

⁷ В 1939 г. вышел и первый иллюстрированный путеводитель по еврейской Вильне – *Тысяча лет Вильны* (*Touznt yor vilne*) Залмена Шика. Один из его вводных разделов назван «Вильна – “Литовский Иерусалим”».

ванный нарратив Вильны, в котором прослеживается стремление антологизировать и, в конечном итоге, мемориализовать реально существующие явления еврейской общественной жизни и культуры, был, как представляется, связан с пришедшим во время войны ощущением непрочности этих форм существования и перенесением акцента на память, закрепленную в слове. Эта тенденция была так сильна, что отразилась даже в зарубежном издании – нью-йоркском сборнике 1935 г. *Вильна* (Vilne) под редакцией Ефима Ешурина. Этот сборник по своей структуре и тону, а отчасти и по составу авторов соответствовал собственно виленским изданиям.

Своеобразным преломлением изданий подобного типа являются «книги памяти» – жанровая разновидность еврейской литературы, зародившаяся также после Первой мировой войны (по следам гражданской войны на Украине было опубликовано два-три таких тома), но полностью развившаяся после Холокоста (начиная с 1943 г.). Это мемориальные книги, каждая из которых посвящена погибшей общине того или иного центрально- и восточноевропейского городка и выпущена по инициативе и усилиями землячества ее уцелевших членов, в подавляющем большинстве непрофессиональных авторов или издателей⁸. Джонатан Боярин и Джек Кугельмасс в своей статье о мемориальных книгах называют их «общиной скорбящих» (Kugelmass, Boyarin 1989: 522). Текст в подобных книгах сопровождается картами и фотографиями городка и жизни в нем. Таким образом, каждый том, являясь по форме рассказом о довоенном прошлом городка и общины, по сути представляет собой не историческую книгу, а символический памятник. К концу 1980-х гг. было издано около 1000 таких книг. Боярин и Кугельмасс подчеркивают специфическую жанровую природу этих текстов: не будучи первоисточниками (ибо такие издания не документируют жизнь общин, но фиксируют ее по прошествии времени), эти книги не являются и академической литературой, поскольку объективность и нейтральность изложения, утаивание своей эмоциональной связи с материалом никогда не входили в намерения авторов. Сравним с тем, что пишет И. Кристол о книге Гешеля: «*Земля Господня* – это откровенный пример 'священной истории'. Она не претендует на объективность, полноту либо незаинтересованность – она претендует просто-напросто на истину» (Kristol 1950). К этому добавлю, что «книги памяти» – также и не тип коллективного мемуара, хотя порою содержат мемуарный материал: авторы заняты по преимуществу не передачей собственного довоенного опыта, а подробным ментальным воссозданием локуса, переставшего существовать либо уничтоженного как еврейского, чтобы в форме книги навеки сохранить его во времени.

Язык мемориальных книг – иврит или идиш (иногда оба языка в одном томе). Как представляется, иврит в книгах, описывающих жизнь общин, языком жизни которых был идиш, использован не только потому, что часть книг издана в Израиле, или инициаторы определенного тома могли быть до войны членами сионистских движений,

⁸ Для этих книг существует несколько еврейских терминов с общим значением «книги памяти»: йизкер-бихер (*yizker-bikher*, идиш), сифрей-зикорн (*sifrey-zikorn*, идиш из ивритских заимствований) и сифрей зикарон (*sifrey-zikaron*, иврит).

но и с целью символического присвоения мемориальными книгами статуса священных писаний (*sifre-kodesh*). Ивритский корень *kdsh* со значением святости используется в двух значимых для этого дискурса традиционных идиомах: «святая община» / *kehila kedosha* и «святая (то есть мученическая) смерть» / *kidush hashem*. Таким образом, святые общины становятся святыми мучениками, а книги об общинах и их гибели – святыми книгами либо сакральной историей. Идиш, в свою очередь, использован не только как естественный язык описываемой общины и ее землячества, но и как лингвистический мемориал общине. Такое использование изменяет статус и собственно языка – средство передачи информации становится объектом мемориализации. Уничтоженный де факто вместе с подавляющим большинством своих носителей и переставший после Холокоста быть основным еврейским языком, идиш навек запечатлен в «книгах памяти», выполняющих таким образом миссию памятника языку.

Следует заметить, что в ряду многочисленных мемориальных книг для общин Литвы и Польши нет тома, посвященного Вильне, хотя своего рода виленское землячество – культурная ассоциация «Виленский путь» (*Nusakh vilne*) существует в Нью-Йорке с 1953 г., а аналогичный ему «Союз выходцев из Вильны и окрестностей» (*Igud yotsey vilna ve-hasviva be-yisrael*) действует в Израиле с конца 1950-х гг.⁹ Это не слишком удивляет: исследователи указывали на разногласия и даже раздоры, сопровождавшие составление и редактирование определенных мемориальных книг об общинах небольших городков; тем сложнее было бы достичь консенсуса для отражения такого колоссального в глазах бывших виленчан и всего восточноевропейского еврейского мира явления, как Вильна. Однако иных посвященных ей текстов немало, и интенции их авторов, хорошо проявленные в риторике, вполне соответствуют главному устремлению авторов мемориальных книг – закрепить в памяти поколений облик города и одновременно подчеркнуть, что только в пространстве памяти он и существует. Американский литератор и историк Исраэль Коэн, несколько раз посещавший Вильну до Второй мировой войны и испытавший, по его собственному признанию, «настолько сильное ее очарование, что немедленно ощутил интерес к еврейскому аспекту города» (Cohen 1992: xxxvii), писал в 1943 г. в предисловии к своей книге по истории еврейского Вильнюса:

Эта книга задумывалась в радужные дни мира, но в силу обстоятельств ее написание отодвинулось до начала войны. <...> Из-за этих трагических событий некоторые явления жизни и институции, представленные в настоящем времени, ныне, вероятнее всего, принадлежат воспоминаниям о прошлом. Несмотря на то что по сравнению с другими еврейскими общинами Европы, виленская вышла на историческую арену достаточно поздно, она оказала сильнейшее и продолжительное влияние на религиозную и культурную жизнь евреев всей Восточной Европы, перенесенное выходцами из нее в многочисленные центры по всему миру <...> Она была истинным бастионом иудаизма и еврейского образа жизни <...> (Cohen 1992: xxxli).

⁹ Характерно, что интернетный портал организации открывается началом поэмы З. Шнеура *Вильна*. См.: <http://www.vilna.co.il/>

Зафиксированное Коэном изменение «настоящего времени» на «прошедшее» задает модус текстов о Вильне авторам, которые были современниками и свидетелями этого процесса. Как писали в 1948 г. в своем бюллетене *Зов Вильны* (*Vilner opklang*) члены созданного после войны «Землячества польских евреев» (*Farband fun vilner yidn in poln*),

нашего Литовского Иерусалима больше нет. <...> Да, Вильнюс все еще существует, географическое название осталось и, возможно, будет существовать вечно, однако нашей Вильны не осталось. <...> Сегодня мы можем увидеть истинный лик Вильны¹⁰ лишь из-за границы (цит. по: Liphardt 2008: 191).

Через пятьдесят лет эти слова почти буквально повторит американский историк Люси Давидович, в 1938 г. учившаяся в аспирантуре Еврейского института (ИВО) в Вильне, в предисловии к своей мемуарной книге *Из того места и времени*:

Вильны больше нет на свете. Ее место на карте занимает Вильнюс – столица советской республики Литвы. А та <сказочная> Вильна, которую знала я <...> похоронена под слоями смертей и разрушений, как Троя. <...> Приезжий в сегодняшнем Вильнюсе не найдет и следа исчезнувшего Литовского Иерусалима (Dawidowicz 1989: xiii).

Укоренившаяся, как было отмечено, еще в межвоенный период идиома «Литовский Иерусалим» в таких текстах, как *Зов Вильны* и предисловие Давидович, меняет свою природу и из суперлатива, использовавшегося современниками для повышения статуса собственной общины, становится обозначением полумифического, баснословного, безвозвратно утерянного хронотопа (не случайно у Давидович упоминание Трои: ассоциация с ней выводит Вильну в область скорбной эпичности и эпической скорби).

Такому эпическому содержанию соответствует трехтомный альбом бывшего виленчанина Лейзера Рана *Литовский Иерусалим*, вышедший в 1974 г. в Нью-Йорке на иврите, идиш, английском и русском языках. Будучи фотохроникой по форме, по сути альбом стал не столько документом, сколько монументом Вильне, инкорпорировавшим идеологию межвоенных сборников и мемориальных книг (сам Ран, как и авторы «книг памяти», не был профессиональным историком, но собрал огромный архив материалов о Вильне и фактически произвел работу целого землячества). Включение новых языков предполагало новые целевые аудитории и учитывало, что количество читающих на еврейских языках неуклонно уменьшается; сохранение идиш и иврита указывало на неизменность стоящих за изданием символических ориентиров.

Эти ориентиры оказали влияние и на создававшиеся в послевоенные годы художественные нарративы о Вильне. В качестве одного из примеров упомяну прозаика Аврома Карпиновича, писавшего на идиш и посвятившего Вильнюсу всю свою литературную и общественную деятельность. Характерные названия его сборников – *Вильна, моя Вильна* (1993) и *Была, была когда-то Вильна* (1997) – возвращают к гешелевской элегичности, а его рассказы о виленском еврейском уголовном мире

¹⁰ Ср. с «ликом» (Antlitz) литовского еврейства у А. Цвейга и Г. Штрука.

и простонародье приподнимают героев до уровня идеальных фольклорных фигур, обладающих высокой моралью и той духовностью, которая позволяет их сопоставить с благочестивыми бедняками З. Шнеура. Здесь правомерно вновь обратиться к Д. Роскису – потомку виленской еврейской семьи и члену ассоциации *Nusakh vilne*, точно определившему динамику послевоенной художественной литературы, создававшейся еврейскими авторами восточноевропейского происхождения: «Независимо от того, пережили они Холокост непосредственно или нет, их стремление к творческой инновативности контролировалось требованиями коллективной памяти» (Roskies 1995: 310). И чуть далее: «Из-за Холокоста каждый писатель, использующий локальный материал, становится повествователем об экзотических местах. Ведь что может быть более экзотичным, чем <...> евреи предвоенной Варшавы и Вильны <...>, говорящие на таком поэтическом идише?» (Roskies 1995: 312). Можно уточнить, что таким «экзотическим местом» становится время – мифологизированное прошлое, населенное дорогими тенями. Только в отличие от вполне мифических локусов, подобных Атлантиде и Китежу, это «место-и-время», как его можно было бы назвать, слегка изменив название книги Л. Давидович, было реальным и перестало существовать в результате также слишком реальных событий.

На основе представленных мной моделей посттравматических еврейских и, конкретно, виленских нарративов возникла и продолжает создаваться гораздо более обширная и на сегодняшний день многоязычная литература, транслирующая память о городе в закрепившихся формах, укладывающихся в парадигму легендарно славного, идиллически прекрасного и безвозвратно потерянного хронотопа.

ЛИТЕРАТУРА

- ГЕШЕЛЬ, А. И., 1989. *Земля Господня*. Репринт с издания 1974 г. Иерусалим: Алия.
- COHEN, I., 1992. *Vilna*. Facsimile 1943 edition. Philadelphia – Jerusalem: Jewish Publication Society.
- DAWIDOWICZ, L. S., 1989. *From That Place and Time. A Memoir 1938–1947*. New York – London: W.W. Norton&Company.
- KRISTOL, I., 1950. *Elegy for a Lost World. Commentary*. Май 1950. Режим доступа: <http://www.commentarymagazine.com/article/the-earth-is-the-lords-by-abraham-joshua-heschel/> [см. 25 01 1914]
- KUGELMASS, J., BOYARIN, J., 1989. *Yizker Bikher and the Problem of Historical Veracity. An Anthropological Approach*. In: GUTMAN, Y., MENDELSON, E., REINHARZ, J., SHMERUK, Ch., eds. *The Jews of Poland Between 2 World Wars*. New York: University Press of New England, 519–536.
- LIPPHARDT, A., 2004. Post-Holocaust reconstruction of Vilne, “the most Yiddish city in the world”, in New York, Israel and Vilnius. *Ab Imperio*, 4, 167–193.
- LIPPHARDT, A., 2008. Forgotten Memory. The Jews of Vilne in the Diaspora. *Osteuropa. Special issue: Impulses for Europe. Tradition and modernity in East European Jewry*, 187–198.
- ROSKIES, D. G., 1995. *A Bridge of Longing*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- SHNEUR, Z., SHTRUK, H., 1923. *Vilna*. Berlin: Hasefer.

Вильнюс как «другое пространство» в русской литературе

Павел Лавринец

Вильнюсский университет
Вильнюс, Литва

В статье рассматриваются некоторые наиболее существенные черты представлений о Вильнюсе, конструируемых в русской литературе. Эти черты выражают различные аспекты города как гетеротопичного и гетерохронного «другого пространства», противопоставленного окружающему миру, со своими законами течения времени и сценариями поведения. Материалом исследования стал ряд прозаических и стихотворных произведений, созданных, по преимуществу, после Второй мировой войны, во второй половине XX в. и начале XXI в., с привлечением, по мере надобности, отдельных текстов иной жанровой природы (путевые очерки и воспоминания). Ограниченный объем публикации не позволил включить примеры из рассказа Э. Гера «Казюкас», повести П. Улитина *Поплавок*, фантастического романа Ю. Строганова *Стела*, стихотворений В. Асовского, Ю. Кобриня, А. Межирова и многих других текстов, которые, впрочем, не изменили бы общей картины.

Отбор материала исследования до некоторой степени оправдывает то, что изображение Вильнюса в русской литературе XIX и первой половины XX вв. рассматривалось в других работах (Лавринец 1996; Лавринец 2009; Lavrinec 2009). Отдельные статьи посвящались образу города в местной русской поэзии XIX – первой половины XX вв. (Ławginięc 2000) и в стихотворной продукции на русском языке, связанной с Виленским вопросом (Lavrinec 1999), специально – в поэзии К. Бальмонта (Видуирите 2011).

Выбор материала обусловлен также тем, что радикальные метаморфозы претерпел сам Вильнюс: существенно изменились этнический состав и социальная структура населения, преобразовались архитектурный облик и композиция городского пространства. Изменился и статус города – он стал на самом деле столицей Литвы, но Литвы Советской; спустя полвека – столицей независимого литовского государства. После того как в августе 1940 г. Вильнюс был провозглашен столицей

Литовской ССР, начались работы по социалистическому переустройству города и переводу правительственных учреждений из Каунаса (Drémaitė 2009: 82–83), но утвердиться в новом качестве город до войны не успел.

Прежняя польская форма названия «Вильно» появлялась применительно к прежним эпохам: например, в пьесе о юности Ф. Дзержинского (Канович, Ханеев 1960). Вильно упоминается в воспоминаниях о прикомандированных к частям Красной армии поэтах и писателях, оказавшихся в сентябре 1939 г., по словам Е. Долматовского, в «древнем городе Вильно» (Долматовский 1975: 48–50; Исбах 1964: 346–350). Город назван «старой Вильной» в обращенных к Мицкевичу словах в стихотворении В. Рождественского «В Вильнюсе» (Рождественский 1985: 295–296).

Образу столицы Советской Литвы не отвечали черты города, называемого *Вильно*. Например, в рассказе, который пишет писатель в новелле К. Воробьева «Во гробе сущий»: «старинный город» с приземистыми домами на тесных и извилистых улицах; площадь Лукишки, поросшая, «как и пятьсот лет тому назад, <...> придорожником, пыреем и еще какой-то несказанной литовской травой». На окраине площади «шприцем проколол небо красномакушечный костел», из которого доносятся «печальные стоны органа и хор певчих». Рассказ Воробьева датирован 1949 г., но опубликован посмертно (Воробьев 1988). Сходным образом стихотворение Д. Самойлова «Старая Вильна» датировано 1963 г., опубликовано в 1994 г. (Самойлов 1994а: 105; Самойлов 1994б: 4; о стихотворении в контексте Вильнюсского текста см.: Лавринец 1998: 106; Лавринец 2009: 370). Поэма Е. Рейна *Три воскресенья*, в которой топонимы *Вильно* и *Вильнюс* варьируются в зависимости от развития темы, датирована 1976 г., но издана едва ли не двадцать лет спустя (Рейн 1994: 55–64).

Чуждое русской традиции название придавало городу, в котором, как и в Риге 1940 г., «все еще пахло зарубежным духом» (Исбах 1964: 360), дополнительную экзотичность. В романе И. Эренбурга *Буря* Вильнюс предстает пространством непривычной религиозности, особой архитектуры инославных храмов, инородных, иноязычных жителей, с деталями нерусского и несоветского быта: женщина под грохот боя молится на коленях у Остробрамских ворот; польская семья, со стариком в турецком халате, в подвале вскрикивает при разрывах снарядов «О пан Иисус!..»; в пустом доме – фотографии Ниццы с морем и пальмами, распятие из желтой кости, «портрет дамы в платье с рюшами». Герою романа Сергею Влахову «узкие старинные улочки», «нежные барочные костелы с мучениками, которые чересчур театрално страдают», «замок на пригорке», «цветистые вывески питейных заведений» напомнили «старые города Франции». Необычность пространства усугубляется ненормальностью войны: трупы убитых солдат и горожан на тротуарах; немцы, бродящие среди роз и памятников по кладбищу, где был устроен сборный пункт для пленных; площадь, заваленная разнородными предметами, – от автоматов и орденов до книг, мыла и баночки с французским кремом от загара (Эренбург 1965: 624–627).

В романе отражены впечатления писателя от пребывания в городе в июле 1944 г., описанные в мемуарной книге. Вильнюс был необычен уже тем, что немцы не успели его сжечь, а Эренбург на пути от Орши видел сожженные руины. Облик иного пространства в воспоминаниях создан такими же деталями, что и в романе: «барочные костелы, узкие старые улицы»; пленные немцы на «кладбище Рос» среди роз, «барочных херувимов и замшелых бюстов»; молящаяся на коленях женщина у Остробрамских ворот; кинокамеры, французские ликеры, детективные романы и туалетная бумага в брошенных немцами машинах; тело убитого старика «с острой серебряной бородкой, похожего на ученого прошлого века»; фотографии гимназисток, дамы с наколкой, молодого человека в польской военной форме; открытка с видом Ниццы; польские и французские книги в брошенной квартире, где заночевал писатель. Эренбург с П. А. Павленко, встреченным в Вильнюсе, побывал у костела Св. Анны (Павленко рассказал о том, как Наполеон жалел, что не может увезти его в Париж) и у дома, где жил А. Мицкевич (Эренбург 1967: 392, 397–399).

Обилие костелов и узкие улицы – важные приметы несоветского «другого пространства»: «множество часовен, монастырей, костелов» построили, как объяснялось со страниц *Правды*, польские плутократы, стремясь «превратить Вильнюс в центр мракобесия, чтобы легче было полонизировать край», а улочки, в которых может застрять грузовик, подлежали перестройке (Цветов 1940). Частичная реализация намеченного еще перед войной преобразования города в столицу советской республики вела к появлению площадей и расширению улиц на месте снесенных зданий (Drémaité 2009: 82–89).

Аналогичное освоение города осуществляла идеологически корректная литературная продукция. В стихотворении В. Устинова «Утро после войны» знаки специфичности («руины замка древнего видны», «в спокойных волнах Нериса реки») уравновешены утверждениями о том, что в Вильнюс «вдохнули жизнь большевики», что Лукишская площадь, преобразованная в площадь Ленина, – «<...> будто // частица Красной площади в Москве» (Устинов 1953: 30). Город встраивался в советский исторический дискурс преемственности национально-освободительной и классово-борьбы, в котором предшественниками и союзниками нынешних строителей светлого будущего оказывались руководители восстания 1863 г. и деятели революционного движения. В стихах Устинова вспоминаются Сераковский и Калиновский, казненные в том месте, где воздвигнут памятник Ленину; у подножия памятника в настоящем времени советского благополучия играют дети (Устинов 1954: 24–25). Вильнюс – это город, где Дзержинский впервые зажег «своей кипучей юности костры» (Устинов 1954: 25–26). В стихотворении «Наш Вильнюс» город «наш», потому что здесь в 1905 г. проходили демонстрации и забастовки, здесь «Дзержинского звенело слово!», «<...> проходил здесь Ленин» (Устинов 1954: 28–29). В таком декларативном освоении города, очевидно, не было бы нужды, если бы не его своеобразие, взывающее к преодолению.

Другую возможность включить Вильнюс в российскую традицию, до известной степени сняв его экзотичность, иллюстрирует стихотворение «Древний город»

А. Кленова. Город отмечен рядом характерных черт: «<...> проулки-улицы, // Где втроем не разойтись», черепичные кровли, обилие храмов («И гусиной вереницею // Уплывают вдале кресты»), литовские имена рек Вильняле и Нерис, башня Гедимины, Мицкевич. Обычный набор необычных черт дополнен объектом, отсылающим к традициям русского православия, национальной истории и истории русской культуры:

Перед каменной церквушкой
Я в волнении стоял:
В ней крещен был прадед Пушкина –
Абиссинец Ганнибал.

Неоднозначная либо множественная конфессиональная и национально-культурная идентичность города объясняется его расположением на перекрестке цивилизаций, где встречался «человеческий поток» из Рима и Суздали, на Запад и Восток (Кленов 1957: 152–154).

В роман *Поиски любви* включена другая редакция стихотворения, в которой упоминается «Матка боска Остробрамская», а приведенное четверостишие отличается стихом «я не раз в слезах стоял» (Кленов 1967: 395). Один из персонажей романа рассказывает о крещении Ганнибала в доказательство того, что Вильнюс – колыбель «славянской поэзии, польской, белорусской и русской. Вспомните Мицкевича, Словацкого, Купалу...»: «Вот и выходит, что Пушкин начался в Вильнюсе...» (Кленов 1967: 372–373).

Аналогично сочетаются знаки разных культурных традиций в очерке, отразившем впечатления участника недели русской советской поэзии в Литве (Знакомство продолжается 1959; Pоеzijos ir draugystės šventė 1959). В описании красот Вильнюса (костелы, вымощенная брусчаткой петляющая улочка Вито, арочные проходы, башня Гедимины на горе, «овейной древними легендами») включен «русский» элемент: «Я долго стоял у фасада Пятницкой церкви. Здесь, по рассказам литовцев, Петр I крестил прадеда Пушкина – Ганнибала...» (Огнев 1968: 106).

Описания панорамы Вильнюса выделяют его из окружающего мира, очерчивают компактное насыщенное пространство. В путевом очерке К. Паустовского с башни Гедимины (в переизданиях – Гедимины) на Замковой горе виден весь город, «окруженный по возвышенности темными лесами» и лежащий «как бы в чаше, наполненной туманным воздухом и ворохами лимонных листьев», то есть садами, из которых «подымаются башни костелов и кровли домов» (Паустовский 1955: 30). В романе Кленова за панорамой («черепичный ковер ручной старинной работы» в замкнутой холмами долине, запутанные узкие улицы, множество устремленных в небо звонниц и башен костелов, «граненый кирпичный кубок – башня Гедимины – символический герб литовского Вильнюса...»), увиденной с крутого обрыва на окраине, следует пересказанная стихами легенда о сне Гедимины и основании города (Кленов 1967: 361–364). Рассказ в рассказе Воробьева начинается движением взгляда от общего вида «старинного города». Сужаясь к площади Лукишки, затем к костелу при ней, взгляд в итоге концентрируется во внутреннем пространстве храма: в открытую дверь

«далеко видна горящая свеча у образа Спасителя», издали напоминая «дрожащую каплю яркой крови, готовую упасть к ногам Христа» (Воробьев 1988).

Облик Вильнюса определяется особенной архитектурой («Я брожу по ночному Вильнюсу, // изумляясь искусству зодчества <...>»; Тушнова 1961: 11), прежде всего, множества храмов, а также узкими извилистыми улицами и двориками («здесь, в старинных улочках темных, <...> где чернеют кресты костелов <...>»; Тушнова 1961: 11). Храмы отличаются причудливостью барочных фасадов и скульптурного убранства: «бесчисленные ангелы на кровлях // бесчисленных костелов» в ближайшем соседстве с «местным барокко» и в связи с барочным подтекстом в целом в *Литовском дивертисменте* И. Бродского (Венцлова 2012а: 593–595, 600). В связи с готическим костелом Св. Анны неизбежно вспоминается легенда о Наполеоне, желавшем перенести его в Париж. Из двориков особого описания удостоивается дворик Мицкевича.

Перечисленные и описанные в очерке Паустовского собор Св. Станислава, башня Гедмина, Острая Брама, усыпальница Сапеги, старинные кварталы, костел Св. Анны (с сакраментальным упоминанием о Наполеоне), декор и множество статуй в неназванном костеле Св. Петра и Павла (созданных, должно быть, итальянцами, по словам Паустовского), крошечный дворик за маленькой подворотней на Бернардинской улице, где жил Мицкевич, говорят о другом времени – о прошлом, о другом пространстве – пространстве западноевропейских архитектурных стилей, западного христианства, польской романтической литературы. Вильнюс оказывается исключительным («<...> нет такого города, как Вильнюс, где бы прекрасная, подчас гениальная архитектура была бы так тесно собрана на небольшом пространстве и вплотную окружена сельским простодушным пейзажем») и вместе с тем подобным Риму («<...> прогулки по Вильнюсу с некоторым правом можно назвать прогулками по “маленькому Риму”»; Паустовский 1955: 30–31).

В романе Кленова «тесные тихие улочки, с непонятными, крытыми черепицей арочками <...>, с узкими каменными двориками, <...> с грозными, возникавшими слева и справа, костельными башнями» выводят рассказчика к Острой бреме. Впечатления рассказчика, впервые оказавшегося в Вильнюсе в последние месяцы войны, переданы приемом остранения: улица «перехватывалась церковным фасадом, резко сужалась и переходила в каменные ворота, в туннель, над которым примостилась белокаменная часовенка с большим закругленным окном, треугольным фронтоном и с маленькой, похожей на голубятню, колоколенкой...». Выросшему «в безбожной стране, где молились одни старики и старухи», удивительно, что «прямо на мостовой, на натертой до блеска брусчатке, стояли на коленях люди, молодые и старые, мужчины и женщины, кланялись, крестились, целовали мостовую и смотрели туда, где за распахнутым окном часовни горели свечи и грустно вздыхал орган...» (Кленов 1967: 378–379).

В романе описана икона Остробрамской Божией Матери, Кафедральный собор и украшающие его фасад скульптуры, «узкий, как тропка, переулок Пилес» и «бедный замкнутый дворик» Мицкевича, Бернардинский костел и костел Св. Анны

(«самое прекрасное в Вильнюсе»), костел Св. Петра и Павла с латинской надписью над входом и «чудом ваяния и пластики», созданном римлянином Галли, миланцем Перетти и сотнями безымянных мастеров и подмастерьев. Перечислены университетские дворы с аркадами, «обвитыми плющом, и контрфорсами, одетыми в черепицу», «подвалы доминиканского костела, где издавна покоятся, ставшие мумиями, мужики и вельможи, гренадеры и голытьба», «развалины верхнего замка на горе Гедимины» (Кленов 1967: 379–385). Образ города дополняется описанием обстановки в кафе «Неринга», постоянные посетители которого, по словам одного из персонажей, – «журналисты, поэты, художники» и тяготеющие к ним, а на взгляд его спутницы – русые и рослые «настоящие викинги» (Кленов 1967: 385).

Автодокументальные отступления в повести В. Огнева *Легенда о Монтвиле* рисуют «трепещущий флаг на башне Гедимины», круглую массивную древнюю башню колокольни, узкие переулки Старого города, черепичные крыши, неожиданно открывающиеся из-за крутого поворота «картины средневекового города: над блестящим булыжником нависали темные арочные переходы, железные фонари самой причудливой формы, за косыми толстыми упорами монастырских стен внезапно обнаруживались сводчатые проходы с целым ансамблем проходных двориков» (Огнев 1967: 16–17, 19–20).

Необычности Вильнюсу добавляет специфическая урбанонимика: к приведенным выше названиям рек Нерис и Вильняле, переулка Пилес, улицы Вито можно добавить улицу Леиклос, кафе «Неринга», костел *Dominikanaj* в Литовском *дивертисменте* И. Бродского, гостиницу «Неринга», улицы Леиклос, Стикляу (Рейн 1994: 58–60) и т. п. Действие каждого из рассказов Макса Фрая, объединенных в два тома *Сказок старого Вильнюса*, привязано к конкретной улице, поэтому заголовочный комплекс включает название улицы на русском языке, ее литовское именование и собственно название рассказа, например: «Улица Вокечю (*Vokiečių g.*). До луны и обратно». Помимо того, в вильнюсские страницы романа Кленова включены фразы на литовском и польском языках.

Ино- и многоязычие, обилие храмов, средневековая сеть улиц, переулков и двориков, барочная архитектура с вкраплениями готики характеризуют особенный локус. Одна из его особенностей состоит в присутствии прошлого, что обозначается настойчивым, постоянным подчеркиванием древности города, отдельных зданий и других компонентов его архитектоники: «каждый камень древностью отмечен...» (Устинов 1954: 28), «старинные улочки» (Эренбург 1965: 624), «старые стены, издавшие Наполеона» (Долматовский 1975: 48, 50), строки «Старый город с небом палевым», «Старый город просыпается» в стихотворении «Древний город» Кленова, «Прими меня в свои аркады, // Старинный университет!» и «в переулках старой Вильны» в стихотворении «В Вильнюсе» (Рождественский 1985: 295–296), «в старинных улочках» в стихотворении «В ночном Вильнюсе» (Тушнова 1961: 11), в переизданиях печатавшемся под названием «В старом Вильнюсе» (Тушнова 1988: 277), то же – в заглавии *Сказки старого Вильнюса* Макса Фрая и т. д.

Эта особенность находит выражение в чертах условного литературного или театрального средневековья:

Переулоч Пилес – средневековый рыцарский уголок для тайных дуэлей. Сказочно красивый костел Анны, такой легкой и певучей готики, что, кажется, он парит в воздухе, а не стоит на земле. А рядом, справа Бернардинский костел, тяжелый и верный, как щит. В его отвесной стене – амбразуры. Это – воинственный костел. Он кажется закованным в латы рыцарем рядом с прекрасной, незащищенной дамой, – костелом Анны (Огнев 1968: 106).

Город «снов и вымысла» (Тушнова 1961: 12), город-сон, снящийся князю Гедиминасу (Фрай 2012: 192–211; 227), исключен из пространства нормальной, обыденной современности. Эта черта выражается в мотиве сказочности: «В Старом городе <...> все дышало сказкой» (Огнев 1967: 19). В рассказе В. Крапивина «Стрела от детского арбалета» рассказчик очарован Вильнюсом, показавшимся ему «сказкой Андерсена»:

Путаница старинных улочек, зеленые откосы и мостики, крепостные башни, арки, флюгера. Готика и барокко соборов, которые поднимаются вокруг тебя прямо к зениту. Средневековые глобусы в полутемном читальном зале университета. Лавки с антикварными книгами. Смех ребятишек, играющих в узких вымощенных дворах среди плаща, каменных лесенок и галерей (Крапивин 1985).

Строка «Сказка связана с блядью» в стихотворении А. Прокофьева «Не лазурною синью» говорит если не о переплетении реальности истории с фантастикой преданий, то о сочетании двух модусов реальности (Прокофьев 1976: 600).

Сюжеты *Сказок старого Вильнюса* Макса Фрая повествуют о событиях чудесных, фантастических, по меньшей мере, необычных. В авторской аннотации на обложках книг решительно отвергается мнение о том, что «такие истории могли <...> произойти где угодно»:

Нет уж, эти истории могли случиться только у нас в Вильнюсе. И только гуляя по улицам здешнего Старого города, можно было их сперва услышать, а потом записать.

Например, в рассказе «Улица Пилес (Pilies g.). Пингвин и единорог» Нина рассуждает о том, что у каждого свои представления о невозможном, и если по улице мимо кафе пройдет единорог, то в ее картину мира это уложится, но если позвонит «он», средоточие всех ее помыслов и переживаний, то картина мира рухнет. Явившиеся на улице единорог («как на иллюстрациях к сказкам, только лучше, конечно, потому что живой») и пингвин находят лукавое реалистичное объяснение: «В соседнем переулочке с утра кино снимают». Вместе с тем читателю позволено довериться конвенции рассказа о чудесном, в рамках которой рассказчик-протагонист проверяет «закон природы», согласно которому каждая девочка поглощена мучительными размышлениями о «нем», который «не звонит, не приходит, не понимает», забыв, что вокруг – «огромный удивительный мир, все чудеса которого, теоретически, к ее услугам» (Фрай 2012: 237–242).

Присутствие прошлого в настоящем влечет сравнения Вильнюса с палимпсестом, например, в путеводителе по городу (Venclova 2001: 7); ср.: «<...> следы тоталитаризма на вильнюсском палимпсесте уродуют лишь верхний слой» (Венцлова 2012: 250). Сосуществование разных временных пластов выражено в стихотворении А. Прокофьева «С горы Гедимины» (1963):

Веет древнею былью,
Веет часом прощальным,
И поет старый Вильнюс
Вечно новую дайну.
(Прокофьев 1976: 603)

Панорама Вильнюса, открывающаяся с башни Гедимины на Замковой горе, включает в себя Старый город и новостройки, вызывая строки:

И впечатленье странно цельное,
Когда весь город на виду,
Где новизна крупнопанельная
С музейной готикой в ладу.
(Рыбочкин 1966: 114)

В *Легенде о Монтвиле* рассказчик во дворике Мицкевича погрузился в прошлое и судьбу поэта, с первыми бликами солнца на шпилях костела вернувшись с прогулки по городу, будто возвращаясь из прошлого века (Огнев 1967: 21–24). Действие в рассказах Макса Фрая происходит в наши дни, приметой чего выступают, в частности, современные компьютерные технологии и сервисы. Но в городе можно встретить «чудесных старушек в шляпках с искусственными розами, кому с виду лет семьдесят, а начнешь их слушать, и кажется, что все пятьсот, ходячая история, разве только князя Гедимины в живых не застала» (Фрай 2012: 61).

С Вильнюсом прощаются, чтобы «обязательно вернуться в этот милый город» (Паустовский 1955: 31), и неоднократно возвращаются:

Нет, в Вильнюсе я не впервые,
Но каждый раз мне как впервой:
Вильняле, улочки кривые
И голуби на мостовой.
(Озеров 1974: 232)

Герой рассказа О. Шульской «Ноэль» появился в Вильнюсе, «где он родился и учился, где любил гулять по узким и старым улочкам», после долгого отсутствия (Шульская 2001: 25). В рассказе «Встреча в пиццерии» герой – ученый, любящий Вильнюс, потому ли, «что здесь прошли его студенческие годы», потому ли, «что сырой воздух Вильнюса напоминал ему морской воздух небольшого городка на Балтийском море», где он подростком прожил, может быть, самый счастливый год своей жизни. Приезд в Вильнюс для него – «путешествие в юность», возвращение в прошлое (Шульская 2001: 86–87). Рассказчица в другом рассказе многократно

приезжает в Вильнюс, который любит потому ли, что здесь прошли школьные годы и остались друзья, потому ли, что «пасмурных, влажных дней, навевающих грусть, здесь больше, чем жарких, солнечных <...>» (Шульская 2008: 70).

Длящееся прошлое, не исчезающее в Вильнюсе и сосуществующее с настоящим, и возможность возвращения к былому, к памяти о нем, дают основания для концептуализации Вильнюса как объекта ностальгии, а Вильнюсского текста как ностальгического нарратива (Venclova 2009: 169–187; Venclova 2013: 402; Венцлова 2014: 33–34). Вместе с тем возвращение к прошлому способно вернуть к первоначальной ясности, привести к пониманию истины. В рассказе Шульской «Встреча в пиццерии» герой случайно встретился с той, которую он, оказывается, любит со студенческих лет «до гроба», а выстроенная им «искусственная ниша» внешнего благополучия – мираж (Шульская 2001: 104–105). В рассказе «Уроки музыки» героиня в Вильнюсе погрузилась в воспоминания, встретилась с постаревшей учительницей музыки и нечто существенное поняла в звуках этюда Шопена (Шульская 2008: 90–91).

Неизменность вильнюсской старины корреспондирует с незаблемостью подлинных ценностей. В стихотворении Тушновой ночной Вильнюс – фон и участник беседы со своим сердцем, борения с одиночеством (Тушнова 1961: 11–12). Сюжет *Литовского дивертисмента* Бродского можно свести к движению от «расчлененного, смертного, наводящего ужас мира», от отсутствия коммуникации, «несостоятельной телесной (сексуальной) жизни, несвободы и лжи, отчаяния и смерти» к преодолению ущербности и расчлененности мира, к преодолению немоты в коммуникации с Богом, от «ненавижу» к «прости меня» (Венцлова 2012б: 597–602). «Другое пространство» Вильнюса позволяет припомнить или уяснить несомненные истины, прийти к постижению себя и мира, начать новую настоящую жизнь – например, жизнь писателя. В рассказе Воробьева герой пугается написанного им же о Вильнюсе («Это же эмигрантщина! Они так писали, черт бы их драл, обездоленных!») и вступает в спор с самим собой – с двойником, апеллирующим к корифеям русской литературы; в финале писатель, поклявшись не лгать и не трусить, приступает к «большой и честной книге». В рассказе Крапивина будущий писатель наткнулся в библиотеке Академии наук на документы, связанные с делом лейтенанта Шмидта, что дало толчок первым публикациям и определило его литературную судьбу.

Таким образом, Вильнюсу приписываются свойства умеренно экзотичного «другого пространства», отличающегося особой архитектурикой, в которой большое значение играет средневековая сеть улочек и двориков, готическая и барочная архитектура, обилие храмов, в особенности иноверных, непривычные названия. В этом пространстве сосуществует настоящее и прошлое, поэтому существенно связанные с Вильнюсом сюжеты представляют собой сюжеты возвращения – возвращения в вильнюсское пространства и к истинным ценностям.

ЛИТЕРАТУРА

- ВЕНЦЛОВА, Т., 2012а. *Вильнюс: Город в Европе*. Пер. с лит. М. Чепайте. Санкт-Петербург: Изд-во Ивана Лимбаха.
- ВЕНЦЛОВА, Т., 2012б. *Собеседники на пиру. Литературоведческие работы*. Москва: Новое литературное обозрение.
- ВЕНЦЛОВА, Т., 2014. К сопоставлению вильнюсского и таллиннского текстов. *In: ПИЛЬЩИКОВ, И. А., ред.-сост. Семиотика города. Материалы Третьих Лотмановских дней в Таллиннском университете (3–5 июня 2011 г.)*. Таллинн: Изд-во ТЛУ (Acta Universitatis Tallinnensis. Humaniora), 29–55.
- ВИДУТИРИТЕ, И., 2011. «Вильна» Константина Бальмонта: русский голос в «Вильнюсском тексте» литовской литературы. *Literatūra*, 53 (2), 17–25.
- ВОРОБЬЕВ, К. Д., 1988. Во гробе сущий: Рассказ. Публикация В. В. Воробьевой. *Книжное обозрение*, 52 (1178), 30 декабря, 5.
- ДОЛМАТОВСКИЙ, Е., 1975. *Было. Записки поэта*. Изд. 2-е, расширенное и доп. Москва: Советский писатель.
- Знакомство продолжается. 1959. *Советская Литва*, 279 (5003), 28 ноября, 4.
- ИСБАХ, А., 1964. *На литературных баррикадах*. Москва: Советский писатель.
- КАНОВИЧ, Г., ХАНЕЕВ, О., 1960. Умом и сердцем. Драма в четырех действиях с прологом и эпилогом. *Советская Литва*, кн. 6, 56–135.
- КЛЕНОВ, А., 1957. *Неназванная книга. Стихи*. Москва: Советский писатель.
- КЛЕНОВ, А., 1967. *Поиски любви. Роман с лирическими отступлениями*. Москва: Советский писатель.
- КРАПИВИН, В., 1985. Стрела от детского арбалета. *Русская фантастика*. Режим доступа: http://www.rusf.ru/vk/book/6_bastionnaya/strela_ot_detskogo_arbaleta.htm [см. 23 12 2013].
- ЛАВРИНЕЦ, П., 1996. Образ «Вильны стародавней». *In: БЕЛОБРОВЦЕВА, И., ред. Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике*. Т. II. Таллинн: Авенариус, 95–113.
- ЛАВРИНЕЦ, П., 1998. «Вильнюс» Е. Рейна и «вильнюсский текст» русской поэзии. *Literatūra*, 38 (2), 103–112.
- ЛАВРИНЕЦ, П., 2009. Пространственные и временные характеристики вильнюсского топоса. *In: LIŠOVŠ, A., NEMINUŠČIJS, A., sast. In Memoriam: Иосиф Васильевич Трофимов*. Daugavpils: Daugavpils Universitātes Akadēmiskais apgāds „Saule“, 361–375.
- ОГНЕВ, В., 1967. *Легенда о Монтвиле, или памятник неизвестному поэту*. Москва: Детская литература.
- ОГНЕВ, В., 1968. *У карты поэзии. Статьи и очерки о поэзии национальных республик*. Москва: Художественная литература, 1968.
- ОЗЕРОВ, А., 1974. *Избранные стихотворения*. Москва: Художественная литература.
- ПАУСТОВСКИЙ, К., 1955. Ветер скорости. *Вокруг света*, 5, 25–31.
- ПРОКОФЬЕВ, А. А., 1976. *Стихотворения и поэмы*. Вступ. ст. Б. И. Соловьева; сост., подг. текста и примеч. В. В. Базанова и В. В. Бузник, Ленинград: Советский писатель (Библиотека поэта. Большая серия).
- РЕЙН, Е., 1994. *Предсказание. Поэмы*. Москва: ПАН.

- РОЖДЕСТВЕНСКИЙ, Вс., 1985. *Стихотворения*. Вступ. ст. А. И. Павловского; сост., подг. текста и примеч. М. В. и Т. В. Рождественских. Ленинград: Советский писатель (Библиотека поэта. Большая серия).
- РЫБОЧКИН, А., 1966. Строки о Вильнюсе. *Литва литературная*. 1966, 114.
- САМОЙЛОВ, Д., 1994а. Старая Вильна. *Знамя*, 9, 105.
- САМОЙЛОВ, Д., 1994б. *Черта. Книга стихотворений*. Сост. и подг. текста Г. Медведевой. Москва: Вестъ.
- ТУШНОВА, В., 1961. Стихи о Литве. *Советская Литва. Альманах*, кн. 7, 5–12.
- ТУШНОВА, В., 1988. *Избранное. Стихотворения и поэмы*. Сост. и научн. подгот. текста Н. Розинской, вступ. ст. А. Туркова. Москва: Художественная литература.
- УСТИНОВ, В., 1953. *Лирика*. Вильнюс: Государственное изд-во художественной литературы Литовской ССР.
- УСТИНОВ, В., 1954. Дорогие имена. Дзержинский в Вильнюсе. В партийной библиотеке. Наш Вильнюс. *Советская Литва*. Кн. 1, 24–29.
- ФРАЙ, М., 2012. *Сказки старого Вильнюса*. Санкт-Петербург: Амфора.
- ФРАЙ, М., 2013. *Сказки Старого Вильнюса II*. Санкт-Петербург: Амфора, Петроглиф.
- ЦВЕТОВ, Я., 1940. Вильнюс – столица Литовской ССР. *Правда*, 279 (8325), 7 октября, 4.
- ШУЛЬСКАЯ, О., 2001. *У жизни на краю. Рассказы*. Вильнюс: Rotas.
- ШУЛЬСКАЯ, О., 2003. *Неоконченный дневник. Рассказы и повести*. Вильнюс: Rotas.
- ШУЛЬСКАЯ, О., 2008. *Кипарисовая шкатулка. Рассказы и миниатюры*. Вильнюс: Petro ofsetas.
- ЭРЕНБУРГ, И., 1965. *Собр. соч. в 9 т.* Т. 5. Москва: Художественная литература.
- ЭРЕНБУРГ, И., 1967. *Собр. соч. в 9 т.* Т. 9. Москва: Художественная литература.
- DRĖMAITĖ, M., 2009. Sovietmečio paveldas Vilniaus architektūroje: tarp lietuviškumo ir sovietiško. In: BUMBLAUSKAS, A., LIEKIS, Š., POTASĖNKO, G., red. kol. *Naujasis Vilniaus perskaitymas: didieji Lietuvos istoriniai pasakojimai ir daugiakultūrinis miesto paveldas. Straipsnių rinktinė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 79–103.
- LAVRINEC, P., 1999. Вильнюсский вопрос в русской поэзии (А. Бухов, Е. Шкляр, К. Бальмонт). In: SKRUNDA, W., red. *Studia Rossica*. VII: *W kraju i na obczyźnie. Literatura rosyjska XX w.* Warszawa: Studia Rossica, 159–169.
- LAVRINEC, P., 2009. Rusiškasis Vilniaus tekstas. In: BUMBLAUSKAS, A., LIEKIS, Š., POTASĖNKO, G., red. kol. *Naujasis Vilniaus perskaitymas: didieji Lietuvos istoriniai pasakojimai ir daugiakultūrinis miesto paveldas. Straipsnių rinktinė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 257–277.
- ŁAWRINIEC, P., 2000. Wilno w lokalnej poezji rosyjskiej. In: BUJNICKI, T., ROMANOWSKI, A., red. *Zycie literackie i literatura w Wilnie XIX–XX wieku*. Kraków: Collegium Columbinum, 265–272.
- Poezijos ir draugystės šventė 1959. *Pergalė*, 12, 158.
- VENCLOVA, T., 2001. *Vilnius. Vadovas po miestą*. Vilnius: R. Paknio leidykla.
- VENCLOVA, T., 2009. Vilnius kaip nostalgijos objektas. Iš lenkų k. vertė I. Aleksaitė. In: BUMBLAUSKAS, A., LIEKIS, Š., POTASĖNKO, G., red. kol. *Naujasis Vilniaus perskaitymas: didieji Lietuvos istoriniai pasakojimai ir daugiakultūrinis miesto paveldas. Straipsnių rinktinė*. Vilnius: Vilniaus universiteto leidykla, 169–187.
- VENCLOVA, T., 2013. *Pertrūkis tikrovėje. Straipsniai apie literatūrą ir kultūrą*. Vilnius: Lietuvių literatūros ir tautosakos institutas.

IV

«Херсонский помещик»: другое пространство в *Мертвых душах* Гоголя

Владислав Кривонос

Поволжская государственная социально-гуманитарная академия
Самара, Россия

В предлагаемой статье механизм порождения гетеротопии у Гоголя рассматривается в связи с особенностями пространственного мышления центрального героя *Мертвых душ*; такой подход продиктован не внешним заданием, а самим художественным устройством поэмы, которое только и может само «свидетельствовать о своих свойствах» (Скафтымов 1994: 140).

Излагая Собакевичу цель своего визита, Чичиков «выразился очень осторожно: никак не назвал душ умершими, а только несуществующими»; в ответ на прямой вопрос Собакевича он «опять смягчил выражение, прибавивши: “несуществующих”» (Гоголь 1951: 101). Герой будто лишь подменяет одно слово другим, но эта подмена весьма показательна и для его речевого поведения, и для сюжета поэмы, который «построен, в сущности, на идее Чичикова подменить живые крепостные души “несуществующими”» (Гольденберг 2007: 89).

Ход сюжетных событий заставляет всех тех, с кем Чичиков свел знакомство, задуматься, каков же статус и род занятий приехавшего в город N. «нового лица» (Гоголь 1951: 18) – и есть ли у него *лицо*. А. Белый определил его явление в первой главе так: «эпиталама безличию» (Белый 1996: 95). Но похвала безличию – только ли в первой главе слышится эта ироническая авторская песнь? Чиновники города N., уже после того, как герой купил себе душ, «припомнили, что они еще не знают, кто таков на самом деле есть Чичиков, что он сам весьма неясно отзывался насчет собственного лица» (Гоголь 1951: 195). Безличие (отсутствие *собственного лица*) и позволяет приписать ему самые разные черты и принять его то за миллионщика, а то и за делателя фальшивых ассигнаций, за сбежавшего разбойника или за капитана

Копейкина, предводителя шайки разбойников, наконец, даже за переодетого Наполеона.

С. Г. Бочаров писал о гоголевском мире как мире двойников по «сходству признаков разной степени важности» (Бочаров 1985: 149), причем признаков весьма неустойчивых, что порождает разного рода смысловые недоразумения и приводит к сюжетно-нарративной путанице. В случае с Чичиковым дело осложняется тем, что его персональными признаками служат неопределенность и неясность; все попытки персонажей окружить его двойниками терпят неудачу, поскольку сходство с ними всякий раз оказывается ложным и мнимым, возрастает лишь степень абсурдности предположений и версий, «что такое Чичиков» (Гоголь 1951: 196). Обозначенные признаки сопутствуют Чичикову с самого его появления на свет, особым образом (биографически и сюжетно-генетически) соединяя героя, сознательно темнившего *насчет собственного лица*, с пришедшей ему в голову идеей обогащения:

Темно и скромно происхождение нашего героя. Родители были дворяне, но столбовые или личные – Бог ведает. Лицом он на них не походил: по крайней мере, родственница, бывшая при его рождении, низенькая, коротенькая женщина, которых обыкновенно называют пиголицами, взявши в руки ребенка, вскрикнула: «Совсем вышел не такой, как я думала! Ему бы следовало пойти в бабку с матерней стороны, что было бы и лучше, а он родился, просто, как говорит пословица: ни в мать, ни в отца, а в проезжего молодца» (Гоголь 1951: 224).

Осенившая Чичикова «мысль» ретроспективно вплетается в темную историю его происхождения, темную прежде всего потому, что похож он почему-то оказался не на своих родителей, а на *проезжего молодца*; мифологический сюжет подмены ребенка, подсвечивающий реплику родственницы, мутирует в «странный сюжет» (Гоголь 1951: 240) подмены живых мертвыми. Манилова Чичиков благодарит за услугу, оказанную ему, «человеку без племени и роду» (Гоголь 1951: 36). Такова его самоидентификация, подчеркивающая одиночество героя, бессемейного и безродного. В мире Гоголя «отщепенец от рода» (Белый 1996: 57), вроде колдуна из *Страшной мести*, наделен свойствами оборотня. То, что Чичиков похож на неведомо кого, а не на ближайших родичей, хоть и не делает его отщепенцем, отторгнутым ими, и тем более мифологическим оборотнем, но предугадывает способность казаться и выглядеть именно таким, «каким он показался всему городу, Манилову и другим людям» (Гоголь 1951: 243).

Безличие героя, не просто *человека без племени и роду*, но и без сущности, связывает его особым образом со сферой несуществующего. Можно было бы сказать, учитывая характер его деятельности, что он и сам, подчинившись злу, «существует в несуществующем» (Лосский 1991: 305), если бы деятельность эта не порождала вопросы, чем собственно отличается существующее от несуществующего, и где пролегает граница между ними, если дело идет не о состоянии как таковом, а о его наименовании.

Говоря о своем желании «приобрести мертвых, которые, впрочем, значились бы по ревизии, как живые», Чичиков предлагает Манилову уступить ему «не живых

в действительности, но живых относительно законной формы» (Гоголь 1951: 34). Коробочку он убеждает, «что перевод или покупка будет значиться только на бумаге и души будут прописаны как бы живые» (Гоголь 1951: 51). А Плюшкину объясняет, что «мы совершим на них купчую крепость, как бы они были живые и как бы вы их мне продали» (Гоголь 1951: 123). Чичиков напирает на *объективно* сложившуюся ситуацию, когда мертвые все еще числятся «на бумаге» живыми и потому могут быть если не буквально отождествлены с живыми, то уподоблены им, что и подчеркивает частица ‘как бы’. Уподобительная частица, фиксируя хоть и относительное, но значимое для сделки сходство между не живыми и живыми, мотивирует видимую законность приобретения. Поскольку умерших позволено в соответствии с «законной формой» назвать живыми, то смерть как событие лишается смысла: если купчая совершена, то смерти *как бы* не было – и выходит, что ее не было «в действительности».

Та же логика названия, уравнивающая существующее (действительно существующее) и несуществующее (но как бы существующее), лежит и в основе самого плана приобретения мертвых, задуманного Чичиковым:

Правда, без земли нельзя ни купить, ни заложить. Да ведь я куплю на вывод, на вывод; теперь земли в Таврической и Херсонской губерниях отдаются даром, только заселяй. Туда я их всех и переселю! в Херсонскую их! пусть их там живут! А переселение можно сделать законным образом, как следует по судам. <...> Деревню можно назвать Чичикова слободка, или по имени, данному при крещении: сельцо Павловское (Гоголь 1951: 240).

Чичиков собирается «законным образом» переселить купленных им как бы живых крестьян в Херсонскую губернию, где он обзаведется не самой землей, а только названием будто бы принадлежащей ему деревни. Ведь «относительно законной формы» существует то, что имеет название, поэтому если назвать деревню «Чичикова слободка», то Чичикова можно будет считать ее владельцем. Он дает несуществующей деревне название, а название удостоверяет факт ее принадлежности Чичикову. Такого рода «фокусы фабулы» отражают и выражают «двусмыслицу» заглавия поэмы, «вполне неопределенного» (Белый 1996: 118).

Чичиков стремится превратить неопределенное в определенное, несуществующее – в существующее. Законы, перед которыми он «привык ни в чем не отступать» (Гоголь 1951: 35), видятся ему относительными, а реальность, подчиняющаяся таким законам, кажется релятивной; поэтому задуманное им приобретение предполагает не «отсутствие пустот» (Пумпянский 2000: 587) в законах, а их наличие, причем пустот не только в законах, но и в самой реальности. Используя пустоты в законах, можно заселять пустоты в реальности теми, кто «в действительности» не существует – такова продуцируемая планом Чичикова грандиозная картина доминирующей и всеохватной пустоты. В этой картине мира определенное тождественно фиктивному, а существующее – мнимому.

Погружаясь «в бездну относительной действительности», в пустоту, «не наполнимую ничем» (Пумпянский 2000: 587), Чичиков всякий раз создает нечто адекватное

этой бездне и этой пустоте: версию автобиографии, изложенную «какими-то общими местами», из которой нельзя понять, кто он и чем занимается, разве что «испытал много на веку своем» (Гоголь 1951: 13); нужные ему для сделки бумаги, основанные на подмене, и др. Так, купив крестьян, он решился «сочинить крепости, написать и переписать», для чего требовалось знание «форменного порядка» (Гоголь 1951: 135), ему хорошо известного. Сочинение крепостей носит рутинный характер и сводится к их составлению и письменному оформлению, а не к выдумыванию чего-то, что не соответствовало бы их содержанию; другой вопрос, что содержание крепостей, составляемых Чичиковым, является фиктивным, не соответствующим действительности.

Ноздрев, уличенный Чичиковым в нечестной игре в шашки, называет его *сочинителем* («Да ты, брат, как я вижу, сочинитель!»), то есть лгуном, хотя Чичиков «все ходы считал» и потому возвращает Ноздреву обвинение во вранье: «Нет, брат, это, кажется, ты сочинитель, да только неудачно» (Гоголь 1951: 85). Чичиков, как это он сам себе представляет, вообще не имеет привычки врать: объявив Ноздреву, «что мертвые души нужны ему для приобретения весу в обществе», он «сам заметил, что придумал не очень ловко», но именно *придумал*, а «не солгал» (Гоголь 1951: 78).

Замещая реальность вымыслом, Чичиков действительно демонстрирует способность сочинять, только сочиняет он, в отличие от Ноздрева, не небылицы, построенные на бессмыслице, а хоть и придуманные, но до невероятности правдоподобные истории, вроде биографий купленных им мужиков: «Смотря долго на имена их, он умилился духом и, вздохнувши, произнес: “Батюшки мои, сколько вас здесь напичкано! что вы, сердечные мои, подделывали на веку своем? как перебивались?”» (Гоголь 1951: 136). Чичиков пусть и ругает себя «дураком» за то, что «загородил околесину», а не «дело делал» (Гоголь 1951: 139), но не в состоянии уклониться от порывов вдохновения, связанных с сочинительством, ни теперь, ни тогда, когда его «осенила вдохновеннейшая мысль» закупить «всех этих, которые вымерли» (Гоголь 1951: 239–240).

Придумывая биографии мужиков, Чичиков хоть и не обливался слезами над вымыслом, но все же *умилился духом*; после совершения купчей он вдруг «стал читать Собакевичу послание в стихах Вертера к Шарлотте» (Гоголь 1951: 152), обнаружив если не склонность, то все же некоторую причастность к поэтическому творчеству. А на балу у губернатора странным своим поведением, которое «он сам не мог себе объяснить», дал повод автору заметить: «Видно, так уж бывает на свете, видно, и Чичиковы, на несколько минут в жизни, обращаются в поэтов; но слово поэт будет уже слишком» (Гоголь 1951: 169). Чичиков обращается не в поэта, а в подобие поэта: он не поэт «в действительности», но как бы поэт, способный превратить окружающую его действительность в текст собственного сочинения, то есть в некую «новую действительность» (Лотман 1996: 26). В этой новой действительности, именуемой им, как и реальная географическая территория, Херсонской губернией, находится место и для Чичиковой слободки, и для переселяемых мужиков.

По своему устройству *чичиковская* действительность представляет собою подобие заколдованного места. Стоит ему мысленно ступить на это место, как *несуществующие* крестьяне облакаются в плоть и кровь, а сам он оборачивается помещиком, будто владеющим живыми душами. Сочинительство героя порождает представление о реальности как о многослойном пространстве, принимающем форму палимпсеста. Выдуманное пространство словно накладывается *поверх* пространства географического, а географическое пространство проступает в пространстве выдуманном, вступая с ним в алогичное соединение. Свободно перемещаясь в своем воображении между обозначенными пространствами, Чичиков представляет себя то почти настоящим помещиком, то как бы помещиком, обладателем то почти настоящих, то не совсем настоящих душ; но граница между разными пространствами остается для него не относительной, но безусловной, что демонстрирует сцена торга с Собакевичем:

«Но позвольте», сказал наконец Чичиков, изумленный таким обильным наводнением речей, которым, казалось, и конца не было: «зачем вы исчисляете все их качества, ведь в них толку теперь нет никакого, ведь это всё народ мертвый. Мертвым телом хоть забор подпирай, говорит пословица».

«Да, конечно, мертвые», сказал Собакевич, как бы одумавшись и припомнив, что они в самом деле были уже мертвые, а потом прибавил: «впрочем, и то сказать: что из этих людей, которые числятся теперь живущими? Что это за люди? мухи, а не люди».

«Да всё же они существуют, а это ведь мечта».

«Ну нет, не мечта! Я вам доложу, каков был Михеев, так вы таких людей не сыщете: машиница такая, что в эту комнату не войдет: нет, это не мечта!» (Гоголь 1951: 103).

Спор торгующихся носит как будто чисто схоластический характер и выглядит спором о словах, но словах для поэмы ключевых. Для Собакевича умершие, коли они превосходят уже по одним физическим качествам тех, кто числится живущими, отнюдь *не мечта*. Если Михеев *был* таким, каких теперь не сыскать, то замены ему по-прежнему *нет*: он *был* таким – таким он и является. Для Чичикова же мертвые принадлежат небытию – и только небытию: они могут быть как бы живыми, живыми «на бумаге», но в реальности граница между *несуществующими* и существующими, зыбкая для Собакевича, остается для него непроницаемой. Потому ему и кажется, что между ним и Собакевичем, разыгрывающим вполне понятную в ситуации торга роль, но слишком в нее вжившимся, «происходит какое-то театральное представление, или комедия» (Гоголь 1951: 103).

Автор, характеризуя Чичикова, полагает, что справедливее всего назвать его «хозяин, приобретатель» (Гоголь 1951: 241). Между тем «странный сюжет», который «составился» в его «голове» (Гоголь 1951: 240) и требует совершения дел «*не очень чистых*» (Гоголь 1951: 242), к приобретению *несуществующих* душ не сводится. Прибегая всякий раз к сочинительству, чтобы выдать мертвых за живых, Чичиков ведет себя не только как их «приобретатель», но и как «хозяин» небытия.

На *чичиковскую* действительность распространяются присущие пространству в *Мертвых душах* признаки онтологической мнимости и неопределенности

(Кривонос 2012: 49), причем не просто распространяются, но усиливаются. Если гоголевский Петербург (что в *Петербургских повестях*, что в *Повести о капитане Копейкине*) являет собою «радикальное отрицание референтности» (Ямпольский 2007: 288), то Чичикова слободка, привязанная к конкретной территории, референтность, казалось бы, только подчеркивает, но референтность фиктивную, поскольку ни с какой географической реальностью *слободка* эта, будучи не местом, а названием, не соотносится. Подобно крестьянам, приобретаемым Чичиковым, она тоже принадлежит к сфере несуществующего.

На вопрос председателя палаты, «в какие места» переселяет он купленных мужиков, герой, автоматически повторяя услышанные слова, отвечает со знаменательной запинкой – знаменательной потому, что таковые *места* отсутствуют, как отсутствуют и сами переселяемые:

«В места... в Херсонскую губернию».

«О, там отличные земли, не заселено только», сказал председатель и отозвался с большою похвалою насчет рослости тамошних трав. «А земли в достаточном количестве?»

«В достаточном, столько, сколько нужно для купленных крестьян»

«Река или пруд?»

«Река. Впрочем, и пруд есть». Сказав это, Чичиков взглянул ненароком на Собакевича, и хотя Собакевич был по-прежнему неподвижен, но ему казалось, будто бы было написано на лице его: «Ой, врешь ты! вряд ли есть река и пруд, да и вся земля!» (Гоголь 1951: 147–148).

Чичиков не врет (для *купленных крестьян* земли ведь и в самом деле *столько, сколько нужно*), а по обыкновению придумывает. Называние места служит актом творения новой действительности, где *земля, река и пруд*, ни к каким конкретным земле, реке, пруду не отсылающие, существуют не как некие реальности, а как их наименования: ‘земля’, ‘река’, ‘пруд’. Все они *есть*, как *есть* и переселяемые мужики, но все они *есть* в небытии, которое Чичиков описывает посредством признаков, относящихся к бытию. Так отсутствующее, наделяемое не относящимися к нему признаками, оказывается в наличии; возникает характерная для гоголевского письма онтологическая путаница, приводящая к «своеобразному “стиранию” граней бытия-небытия, явного-мнимого» (Миرونюк 1998: 142). По мере развития «херсонского» сюжета эта путаница только нарастает.

После совершения купчей чиновники выпили «за здоровье нового херсонского помещика» и «за благоденствие крестьян его и счастливое их переселение» (Гоголь 1951: 151). А Чичиков, развеселившись, «воображал себя уже настоящим херсонским помещиком», так что «Селифану даже были даны кое-какие хозяйственные приказания собрать всех вновь переселившихся мужиков, чтобы сделать всем лично поголовную переключку», после чего он «заснул решительно херсонским помещиком» (Гоголь 1951: 152). Называя Чичикова «херсонским помещиком», чиновники верят, что он и есть «херсонский помещик»: именование соответствует его новому статусу, приобретенному вместе с переселяемыми крестьянами.

Чичиков, зная, что он не настоящий «херсонский помещик», тем не менее воображает себя таковым – и с таковым себя отождествляет. Но не только потому, что находится в веселом состоянии.

Как, «может быть, в сем же самом Чичикове страсть, его влекущая, уже не от него» (Гоголь 1951: 242), о чем он и не догадывается, так в выборе пространства для переселения мертвых выражается смысл, скрытый от героя, но важный для автора, который, по ироническому его замечанию, должен «тащиться» за героем, поскольку «здесь он полный хозяин», туда, «куда ему вздумается» (Гоголь 1951: 241). Вот автор и «тащится» за Чичиковым, позволяя ему вообразить себя «хозяином» и небытия, и связанного с небытием *странного сюжета*, превратившего героя в «херсонского помещика».

Чичиков покупает мужиков на вывод, для переселения в Новороссию, так как подобное переселение, с предоставлением помещикам значительных льгот, поощрялось правительством (Смирнова-Чикина 1974: 132). *Несуществующих* крестьян ему действительно было «легче перевезти с собой через пол-Европы» на «недавно колонизованные земли Херсонской губернии» (Эткинд 2013: 26–27), для чего надо было только оформить бумаги *законным образом*. Тут Чичиков, с его *практическим* умом, рассчитал все точно, а позднейшие комментаторы подкрепили его расчеты ссылками на документы эпохи. Таким образом, маршрут переселения получает историко-географическую и историко-психологическую мотивировку, что, существенно для понимания чичиковского плана, если рассматривать его в контексте исторического времени. Но выбор героем конечной точки переселения не объясняет, какое место автор отвел Херсонской губернии (не как географической территории, а как порожденной чичиковским планом пространственной фикции) в пространственно-символической конфигурации поэмы.

Свое отношение к чичиковской аванюре автор выражает разными средствами, в том числе и посредством комической обработки идей «греческого проекта» Екатерины II, предусматривавшего присоединение Крыма, с которым «Россия получила свою долю античного наследия» и возвращалась туда, где «брало начало русское христианство» (Зорин 2001: 100), принятое в древнем Херсонесе, в память о котором был назван вновь построенный Херсон.

Так, имена сыновей Манилова – старшего из них, носившего «отчасти греческое имя» (Гоголь 1951: 30) Фемистоклос, и младшего, названного, как и Геракл при рождении, Алкидом, – характеризуют своих носителей как пародийных наследников греческой античности (Кривонос 2012: 106–116). А в гостиной Собакевича Чичиков видит карикатурные портреты греческих полководцев, которые «были с такими толстыми ляжками и неслыханными усами, что дрожь проходила по телу» (Гоголь 1951: 95). В качестве живописного казуса портреты соотносятся не с их историческими моделями, чей облик утрируется до гротеска, а с картиной в гостиной, где остановился Чичикова, на которой «изображена была нимфа с такими огромными грудями, каких читатель, верно, никогда не видывал (Гоголь 1951: 9).

Что касается Херсонской губернии, то она, если вспомнить об эдемской семантике Крыма, ставшего после приобретения его Россией «прообразом грядущего земного рая» (Зорин 2001: 114), предстает у Гоголя травестированным «райским» пространством. В *Мертвых душах*, как было отмечено, травестируемая «тема рая» возникает «в “величаниях” Чичикова губернатору», а также «Манилову, мечтающему жить под одной крышей с другом» (Гольденберг 2007: 55). В случае с Херсонской губернией дело идет не просто об ином масштабе травестирования, затрагивающего структуру образа мира в поэме, но и об иной его цели, не ограничиваемой ироническим снижением предмета повествования.

В городских прениях «иные» задавались вопросом, «каково будет крестьянам Чичикова без воды? Реки ведь нет никакой» (Гоголь 1951: 154). Сам герой, утверждая в разговоре с председателем палаты, что река есть, вряд ли предполагает (наряду с рекой он называет еще и пруд), что речь идет о значимом атрибуте земного рая (Аверинцев 2006: 376). Ср.: «Из Едема выходила река для орошения рая...» (Быт. 2: 10). В мифологической топографии пространства, предназначенного для переселения крестьян, реалии, вызывающие столь знаменательные ассоциации, случайными для автора, однако, не были.

В *Вечерах на хуторе близ Диканьки*, где пространству Крыма приписываются аркадийные и эсхатологические черты, актуализируется мифологема «Аркадии как места, в котором уже побывала смерть» (Дмитриева 2008: 111). Свойства аркадийного и эсхатологического пространства совмещает в себе и образ Херсонской губернии, где мужикам Чичикова, завершившим один цикл существования, предстоит начать другой, о чем сразу пошли толки и разговоры в городе: «<...> они теперь негодяи, а, переселившись на новую землю, вдруг могут сделаться отличными подданными» (Гоголь 1951: 155). Возможная метаморфоза переселяемых зависит, согласно приведенному рассуждению, исключительно от места переселения – там, как в раю, если перевести высказанное мнение на язык христианских представлений, «самая природа человека и его бытие “в воскресении” радикально переменятся» (Аверинцев 2006: 375). Но преобразование *негодяев*, очутившихся на новой земле, окруженной «райскими» коннотациями, может произойти только по образцу воскресения мертвых, ставших благодаря изобретательности Чичикова как бы живыми.

Фиктивность «земного рая», локализованного в Херсонской губернии, соответствует фиктивному статусу «херсонского помещика», как со смехом обращается к Чичикову на балу у губернатора Ноздрев («А, херсонский помещик, херсонский помещик!»), горлая, что «он торгует мертвыми душами» (Гоголь 1951: 171–172). Чичиков после столкновения с Ноздревым испытывает досаду, «что случилось ему оборваться» и что он «сыграл какую-то странную, двусмысленную роль» (Гоголь 1951: 175), роль собственного комического двойника, только усиливающую производимое героем и зафиксированное автором впечатление безличности и неопределенности. *Оборвался* же вместе с «херсонским помещиком» и «херсонский» сюжет, так удачно разворачивавшийся.

На опасения тех, кто указывал ему на «трудность переселения такого огромного количества крестьян», Чичиков отвечал, что «купленные им крестьяне отменно смиренного характера, чувствуют сами добровольное расположение к переселению и что бунта ни в каком случае между ними быть не может» (Гоголь 1951: 156). Характер крестьян уподобляет их тем «кротким», уповающим на Господа, которые «наследуют землю и наслаждаются множеством мира» (Пс. 36: 11). Ср.: «Блаженны кроткие, ибо они наследуют землю» (Мат. 5: 5). Понятно, какую землю наследуют смиренные мужики, коли они, как напоминает Чичиков Собакевичу, *мечта*. Но означает ли «добровольное расположение к переселению» только проявление «отменно смиренного характера»?

Значимой параллелью к рассуждению Чичикова может послужить эпизод из *Чистилища* (Песнь двадцать первая), когда у одной из душ внезапно пробуждается «свободное желанье лучшей доли» (Данте 1967: 316). У Данте, согласно убедительной интерпретации этого эпизода, «воля синонимична желанию»; человек может уклониться «в тот или иной грех», поддавшись «не “абсолютному” желанию», но «когда его “абсолютное” желание освобождено и действует, оно влечет и его к своему для него месту – т. е. к раю» (Седакова 2009).

В *Мертвых душах* дантовская традиция преломляется как иронически, путем соответствующих «замещений и подстановок» (Манн 1996: 437), так и серьезно, посредством текстуальных переключек и образных аналогий, раскрывающих гоголевскую «философию души» (Смирнова 1987: 133–134). Влечение *несуществующих* душ к чичиковскому «раю», проявляемое в их *добровольном расположении* к переселению, также осмысливается автором в серьезно-ироническом ключе: никакому желанию поддаться они не могут – ни «не абсолютному», ни «абсолютному»; *своего* места в символическом пространстве поэмы у них нет.

Имея значение «мифологическое и вместе с тем геополитическое», крымское пространство, по мнению исследователя, «возникает» в первом цикле Гоголя и здесь же «исчерпывается» (Дмитриева 2008: 108). Скорее, можно говорить об исчерпанности крымского мифа, каким воспринимал его автор романтических *Вечеров*, но не крымского пространства, семантический потенциал которого особым образом реализовался в сюжетно-нарративной структуре *Мертвых душ*. Оно предстало здесь поистине как *другое* пространство, отличное от всех иных изображенных типов пространства – этнического, географического или поэтико-символического (см.: Кривонос 2012: 44–61), но вступающее с ними в смысловое взаимодействие, что порождает множество пересекающихся смыслов в пространственно-символической структуре гоголевской поэмы.

ЛИТЕРАТУРА

- АВЕРИНЦЕВ, С. С., 2006. *Собр. соч. София-Логос. Словарь*. Киев: Дух і Літера.
- БЕЛЫЙ, А., 1996. *Мастерство Гоголя*. Москва: МАЛП.
- БОЧАРОВ, С. Г., 1985. *О художественных мирах*. Москва: Сов. Россия.
- ГОГОЛЬ, Н. В., 1951. *Полн. собр. соч.* Т. 6. [Москва; Ленинград]: Изд-во АН СССР.
- ГОЛЬДЕНБЕРГ, А. Х., 2007. *Архетипы в поэтике Н. В. Гоголя*. Волгоград: Изд-во ВГПУ «Перемена».
- ДАНТЕ, А., 1967. *Новая Жизнь. Божественная Комедия*, пер. с ит. Москва: Художественная литература.
- ДМИТРИЕВА, Е. Е., 2008. Крым как мифологическое и геополитическое пространство у Гоголя. *Ин: Крымский текст в русской культуре*. Санкт-Петербург: ИРЛИ РАН, 99–112.
- ЗОРИН, А. Л., 2001. *Кормя двуглавого орла... Литература и государственная идеология в России в последней трети XVIII – первой трети XIX века*. Москва: Новое литературное обозрение.
- КРИВОНОС, В. Ш., 2012. «Мертвые души» Гоголя: *Пространство смысла*. Самара: ПГСГА.
- ЛОССКИЙ, В., 1991. Догматическое богословие. *Ин: Мистическое богословие*. Киев: Путь к Истине, 261–335.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1988. *В школе поэтического слова: Пушкин. Лермонтов. Гоголь*. Москва: Просвещение.
- ЛОТМАН, Ю., 1996. О «реализме» Гоголя. *Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение*, II (Новая серия). Tartu: Tartu University Press, 36–50.
- МАНН, Ю. В., 1996. *Поэтика Гоголя. Вариации к теме*. Москва: Coda.
- МИРОНЮК, Л., 1998. Негационная стилистика русского языка (К постановке проблемы). *Studia Rossica Poznaniensia*, XXVIII. Poznań: Wydawnictwo naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, 137–145.
- ПУМПЯНСКИЙ, Л. В., 2000. *Классическая традиция. Собр. трудов по истории русской литературы*. Москва: Языки русской культуры.
- СЕДАКОВА, О. А., 2009. Земной рай в Божественной комедии Данте: о природе поэзии. *Ин: СЕДАКОВА, О. А. Апология разума*. Москва: МГИУ. Режим доступа: <http://www.intelros.ru/subject/figures/olga-sedakova/15163-zemnoy-ray-v-bozhestvennoy-komedii-dante-o-prirode-poezii.html> [см. 2 12 2013].
- СКАФТЫМОВ, А. П., 1994. К вопросу о соотношении теоретического и исторического рассмотрения в истории литературы (1923). Послесл. и примеч. Г. В. Макаровской. *Ин: Русская литературная критика*. Саратов: Изд-во Саратовского ун-та, 134–159.
- СМИРНОВА, Е. А., 1987. *Поэма Гоголя «Мертвые души»*. Ленинград: Наука.
- СМИРНОВА-ЧИКИНА, Е. С., 1974. *Поэма Н. В. Гоголя «Мертвые души»*. Комментарии, 2-е изд., испр. Ленинград: Просвещение.
- ЭТКИНД, А., 2013. *Внутренняя колонизация. Имперский опыт России*. Москва: Новое литературное обозрение.
- ЯМПОЛЬСКИЙ, М. 2007. *Ткач и визионер: Очерки истории репрезентации, или О материальном и идеальном в культуре*. Москва: Новое литературное обозрение.

Гетеротопии города-дачи-курорта в мире И. А. Бунина

Элеонора Шестакова

Донецк, Украина

Как известно, гетеротопии – это слово, которое было введено в 1967 г. в интеллектуальный оборот М. Фуко и которое только на рубеже столетий, после публикации статьи «Другие пространства», начало оформляться как понятие именно гуманитаристики. Уже в работе *Слова и вещи* (1966) Фуко указал на концептуальную основу для осмысления сути этого явления: «...существует <...> беспорядок, высвечивающий фрагменты многочисленных возможных порядков <...> явления здесь “положены”, “расположены”, “размещены” в настолько различных плоскостях, что невозможно найти для них пространство встречи, определить *общее место* для тех и других» (Фуко 1977: 34. Курсив Фуко. – Э. Ш.). Гетеротопия – это не просто *другое* пространство, набор мест-гетероклитов, существующих в объективной реальности безучастно по отношению к индивиду, а возможность для человека увидеть это *другое* пространство, установить с ним связь, основанную на новом взгляде на мир и себя.

Как представляется, в том-то и сущность гетеротопного подхода, максимально актуализирующего проблему воспринимающего, субъективного взгляда, что только под его воздействием и возможно увидеть значимые взаимосвязи разнородных пространств, или, как писал Фуко, «принципы пересечения пространств». Этот субъективный аспект в процессе выстраивания пространства является одним из существенных не только для культурологии, но и для теории литературы. Гетеротопия – это не только актуализация пространства, выделение в нем мест-гетероклитов, но и принципы дифференциации, возможности нахождения «естественного местоположения» (Фуко 2006: 192) в общем подвижном пространстве. Для литературоведения это вполне может оказаться новым подходом к хрестоматийным проблемам – развивать анализ смыслового, идеологического, культурного, эстетического наполнения мест-гетероклитов в произведениях художественной литературы. Однако если вычленение ведущих для эпохи, автора или же конкретного

произведения мест-гетероклитов не составляет особого труда, то методы и принципы исследования этих мест обозначают немало проблем. В первую очередь, чем анализ *темы, образа, мотива, дискурса, локуса, топоса*, например, усадьбы или дачи отличается от анализа *гетеротопии* усадьбы или дачи. Названный выше понятийный ряд, достаточно хорошо разработанный литературоведением, репрезентирует свою систему анализа и интерпретации, которая не вызывает особых вопросов. С точки зрения гетеротопии, приходится говорить о серьезных проблемах, вызванных недостаточной теоретической разработкой самого понятия *гетеротопия*, а также предполагаемых им методов и подходов. В связи с этим важны исследования как мира одного автора, так и системы национальных мест-гетероклитов. Только на основе данных, предоставленных такими исследованиями, можно говорить как о собственно литературоведческом наполнении и целесообразности понятия гетеротопии, так и о методах, которые ему наиболее близки. Представленная статья по гетеротопиям города-дачи-курорта носит экспериментальный характер. Внимание в ней сосредоточено на анализе бунинской прозы с точки зрения принципов существования в ней взаимосвязи *город-дача-курорт*.

Мир Ивана Бунина наполнен пространственными образами и реалиями, которые одновременно являются и естественной частью культурно устойчивого мира, и точным откликом на сокровенные эмоции человека, на состояния и события. Специалисты по творчеству Бунина, исследуя специфику пространственных отношений, образов и тем, обращают на это особое внимание (Анисимов 2013; Жаплова 2004; Зайцева 1999; Капинос 2001; Климова 1995; Ковалева 2004; Кочеткова 2005; Курбатова 2008; Лебедева 2002; Лекманов 2005; Ляйрих 2009; Манчук 2013; Попова 2007; Попова 2010; Щербицкая 2007; Эртнер 2005). Но они упускают то, что сложно увидеть, исходя из позиции традиционного литературоведения: в мире Бунина между пространствами жизни существуют и простые в своей предсказуемости, и запутанные, до ризомности, взаимоотношения, позволяющие говорить о гетеротопиях.

Город часто является предметом не только традиционного описания, но и философской рефлексии, экзистенциально и феноменологически воспринятым проявлением культуры:

Покой, особый, предрассветный, царил еще и во всем том огромном человеческом гнезде, которое называется городом. Молчаливо и как-то по-иному, чем днем, стояли многооконные дома с их многочисленными обитателями, столь как будто разными и столь одинаково преданны сну, бессознанию, беспомощности. Молчаливые (и еще пустые, еще чистые) лежали подо мной улицы... (Бунин: т. 4: 440–441).

Это одно из редких для писателя абстрактно-обобщенных урбанистических описаний, когда город предстает как живое существо, бытование которого основано на призраке общего порядка и «ощущается как великая жизнь» (Фуко 2006: 440–441). При таком взгляде не видно *других пространств*, которые организуют и реализуют себя как проявления фрагментированного, специфического «гетероклитного».

При всей важности относительно больших, устойчивых пространств жизни в мире Бунина (город, деревня, усадьба), которым присущи своеобразные поэтики, экзистенциально и феноменологически определяющими оказываются малые пространства, неизменные в своей природе и неразрывной связи с подлинным человеческим началом, со *Всебытием* (И. Бунин). Прежде всего, речь идет о даче и курорте как изначально промежуточных местах, но значимых именно этой временностью, переходностью. В них наблюдается своеобразная трансформация повседневности: начиная с разрыва с нею и заканчивая попыткой ее воссоздания и разыгрывания. При этом важно, что дача и курорт – особые миры со своими специфическими границами, конвенциональными (и ценными именно этим) укладом и отношениями.

В рассказе «На даче» (1895) показан строго регламентированный уклад дачной жизни для каждого обитателя поселка. Для этого уклада обязательны утренние и вечерние купания, чаепития на балконе, прогулки по «общей дачной аллее», чтение до обеда «на дачной поляне» (Бунин: т. 2: 103; 104). В ранней бунинской прозе преобладает детальное описание дачного образа жизни, который по устоявшимся ежедневным ритуалам и способам проведения времени формально-содержательно отличается от городского. Однако постепенно в творчестве писателя акцент смещается с бытописания на психологию дачных отношений, обусловленных особенностью места, обнаруживая возможность гетеротопии. Если в ранней прозе смена пространств почти не означала перемены во взаимоотношениях героев, а предполагала в большей степени отдых от города как восстановление телесно-эмоциональных сил, как модное времяпрепровождение, то в поздних произведениях появляется интерес к эмоциям и состояниям героев, вызванных дачей как неповторимым пространством жизнечувствования. Через описание быта дачников происходит осознание того, что город и дача – это не столько два устоявшихся образа жизни, дифференцированных общей повседневностью, и не столько предопределенное сезонной модой продолжение друг друга, сколько некая гетеротопная сеть отношений, позволяющая по-иному ощутить себя и мир. У Бунина есть и специальное обозначение для этого особого пространства, которое он, детализируя чувства героев, назовет «дачная отрада», «дачное счастье» и «дачная любовь» (Бунин: т. 5: 320). В ситуации, когда происходит фрагментирование, казалось бы, общих пространств повседневности, дачное пространство оказывается не только особым способом хранения времени, но и чувств. Так осуществляется неповторимое восприятие человеком себя и мира. Аналогично дело обстоит и с курортом. Предметом изображения в таких рассказах Бунина, как «Солнечный удар» (1925), «Старый Порт» (1925), «Пингвины» (1929), «Кавказ» (1937), «Генрих» (1940), «Мечь» (1944), «Ривьера» (1944), «В такую ночь...» (1949), «Алупка» (1949), становятся особые курортные отношения, восприятие курорта человеком, чаще всего, трагически-обреченным, потерянным в событиях собственной жизни и истории.

Примечательно, что Бунин описывает вполне реальную и четко обозначенную связь между городом, дачей, курортом: дачные поезда, пароходы, двуколки, телеги, велосипеды. Между названными культурными пространствами есть и

граница – природное пространство: горы, лес, дуг, поле, сад. Хотя эта граница может быть условной, только субъективно ощущаемой, но она предопределена игрой разнородных мест-гетероклитов, которые активно и почти самостоятельно по отношению к человеку устанавливают и продуцируют образ жизни. В любом случае граница между различными пространствами жизнедеятельности всегда ощущаема и телесно осязаема. Бунинский человек постоянно находится в движении, в пересечении разнородных границ между культурными пространствами, испытывая каждое из них, от большого до бесконечно малого (как, например, шалаш в дачном саду), утонченным, феноменологическим по своей сути, переживанием телесности, когда «... мир – это естественная среда и поле моих мыслей и всех моих отчетливых восприятий. <...> мир есть не то, что я думаю, но то, чем я живу, я открыт миру, я, вне всякого сомнения, общаюсь с ним, но я им не обладаю, мир неисчерпаем» (Мерло-Понти 1999: 16–17). При этом феноменологическое и гетеротопное восприятие мира во многом коррелируют. Гетеротопия – это соблазн *фрагментов многочисленных возможных порядков* (Фуко), то есть вероятность быть другим собою, видеть и/или создавать другие места и их истории, которые ценны именно фрагментарностью, длящейся незаконченностью, специфической открытостью в установлении и образовании новых связей и систем или же в возрождении, даже совмещении, прежних. Феноменологически значимая телесность позволяет бунинскому герою ощущать и проявлять такой мир, в котором ценностным способом обнаружения и осуществления *многочисленных возможных порядков* таких взаимосвязей является поступок. Поступок в мире Бунина во многом оказывается возможным на перекрестке случайности, повседневности, пространственности и бесконечно открытого миру и себе *я*.

В рассказе «Зойка и Валерия» (1940) интересна игра не только местами, но и вариантами границ между пространствами, которые позволяют реализоваться как радостям беспечной дачной жизни, так и подлинной трагедии маленького человека. Это и естественно-природный рубеж, разделяющий два культурных места традиционной для русского человека повседневности («По субботам и воскресеньям поезда, приходившие на станцию из Москвы, даже утром были переполнены народом, праздничными гостями дачников» [Бунин т. 5: 320]), и сугубо конвенциональная граница, сформированная и закреплённая культурой быта, что проявляется в особом поведении, которое в то же время весьма тривиально и точно соответствует месту:

Дачники, водившие московских гостей гулять, говорили, что тут недостает только медведей, <...> аукались, наслаждались своим летним благополучием, праздностью и вольностью одежды <...> иного московского знакомого, какого-нибудь профессора или редактора журнала, бородатого, в очках, не сразу можно было и узнать в такой косоворотке и в таком картузе (Бунин т. 5: 320).

Это также граница как особенное восприятие реалий – репрезентантов пространства («Двор дачи, похожей на усадьбу, был большой» [Бунин т. 5: 321]) и как специфическая актуализация способа жизни (Зойка, у которой нашли зачатки мозговой болезни и забрали из гимназии, и дома в Москве, подобно дачному укладу,

«жила в беспечном веселье, никогда не скучая» [Бунин т. 5: 318]). Такая принципиальная смена смысловых акцентов (через сравнение дачи и усадьбы, их разных истоков и образов жизни) – константы бунинского мира, позволяющие соединить и осуществить не совмещаемые пространства – дом, усадьбу и дачу. На этом сломе смыслов, во многом предопределенном и предопределяющем поступки человека, и происходит обнаружение подлинности личности и мира.

Усадьба, как и дом, – нечто сокровенное и упроченное не только в пространстве, но и во времени, это накопление и оберегание памяти, событий, чувств, образов людей. Это – родовое гнездо, исток и суть семьи, возможность ее стабильности, существования и возрождения. Дача – место, ассоциирующееся с особым стилем жизни, но не укорененное в личном и родовом пространстве. Дача, лишенная возможности накапливать ценностно маркированное время и чувства, – величина переменная, относительная. Она скорее обобщенный и предельно условный знак памяти для человека, но не возможность феноменологически-телесного, как в усадьбе и доме, ощущения и переживания. Дача – не Дом и не такое его проявление в духовной памяти и времени, как усадьба; дача – это игра в Дом, а более всего – возможность без, казалось бы, резких изменений и трансформаций, но все же почувствовать себя иным, открыть новое пространство повседневности. Однако это не всегда оборачивается для человека предсказуемостью жизни и своего *я*, которую ожидают от, казалось бы, знакомого пространства. Совмещение или своеобразное оборотничество дома и дачи – всегда сюрпризно, даже провокационно и во многом опасно для человека.

Такого рода совмещение как качественная основа миробытия героев важно в раннем рассказе «На даче» (1895). Оно проясняет сущность взаимоотношений в семье главных героев, смысл и логику их поступков, чувств: «Дом не походил на дачный; это был обыкновенный деревенский дом, небольшой, но удобный и покойный. Петр Алексеевич Примо, архитектор, занимал его уже пятое лето» (Бунин т. 2: 103).

Аналогичная игра границами и расположением пространств происходит и в новелле «Стёпа» (1938). В самом начале повествования, характеризуя молодого купца Красильщикова и подготавливая к главному событию – случайному и небрежно-малодушному соблазнению им наивной девочки, Бунин вводит нюансы, на первый взгляд, не имеющие отношения к основному событию. Однако именно они проявляют характер мыслей и чувств, казалось бы, просвещенного купца: «Красильщиков рос и учился в Москве, кончил там университет, но, когда приезжал летом в свою тульскую усадьбу, похожую на богатую дачу, любил чувствовать себя помещиком-купцом, вышедшим из мужиков...» (Бунин т. 5: 266). Это уточнение (усадьба, похожая на богатую дачу) меняет смысловые и ценностные аспекты. У Бунина это интересно показано на синтаксически-стилевом уровне. Так, следующее предложение этого же абзаца плавно, без разрывов констатирует, чем живет Красильщиков: «В это лето он часто вспоминал лето в прошлом году, когда он, из-за связи с одной известной актрисой, промучился в Москве до самого июля, до отъезда ее в Кисловодск...» (Бунин т. 5: 266–267). Поэтому и последние предложения

новеллы не логически, а экзистенциально и феноменологически предопределены: пообещав Стёпе приехать на днях свататься, «воротясь домой, он тотчас стал собираться и к вечеру уехал на тройке на железную дорогу. Через два дня он был уже в Кисловодске» (Бунин т. 5: 270).

Именно с точки зрения гетеротопий, примечательно следующее. В начале новеллы Красиальщикову одновременно и в равной степени были неприятны воспоминания о прошлом лете, своем поведении, Москве (доме) и Кавказе (курорте) – неприятны до телесно ощущаемого, брезгливого стыда. Но после аморального поступка, совершенного по стечению обстоятельств, он уезжает не в Москву, а на Кавказ. Происходит смена одного временного места на другое, обусловленная не только банальным безнравственным поступком и тривиальностью героя, но и внутренней возможностью почти мгновенного рядоположения, взаимоотражения этих мест в восприятии мира и самовосприятии героя. Циничный поступок проявил для него все то, от чего он бежал, или, наоборот, к чему стремился. Зеркальность дома (усадыбы) и дачи, чувствований прошлого лета и нынешнего обнажает значимый для героя порядок. Дача и курорт, в отличие от городского дома и усадьбы, – фрагменты специфически летнего образа жизни и мировосприятия, которые не позволяют накапливать и хранить сокровенно важные время, чувства, а нацелены на их скоротечность и необязательность. Бунин показывает это сложное совмещение разнородных пространств, которые образуют гетеротопную связь на территории жизни человека и в его потаенном внутреннем мире.

Случайный поступок может обнажить эмоциональную, моральную несостоятельность человека в принятии произошедшего, как в «Стёпе» или «Сыне» (1916). Но тот же поступок может предоставить бунинскому человеку возможность прикосновения к тайне *Всебытия*, когда приходит осмысление подлинности высоких чувств, как у героев рассказов «Осенью» (1901), «Солнечного удара». Поступок, во многом подготовленный и спровоцированный местом-гетероклитом, обнаруживает возможность выхода героев за пределы нормативно-устоявшегося мира и себя. Поступок оказывается одновременно и разрывом повседневности, и травестированием обыденных норм, и встречей со своим подлинным я. Об этой сущности гетеротопии писал Фуко, указывая на важность просвечивания нового порядка и возможности взаимосвязи между пространствами, вещами: «Порядок – это то, что задается в вещах как их внутренний закон, как скрытая сеть, согласно которой они соотносятся друг с другом, и одновременно то, что существует, лишь проходя сквозь призму взгляда, внимания, языка; в своей глубине порядок обнаруживается лишь в пустых клетках этой решетки, ожидая в тишине момента, когда он будет сформулирован» (Фуко, 1977: 37).

Одним из способов обнаружения этого порядка является процессуальность как обнаруженная под воздействием взгляда возможность напряженного развития устоявшегося мира. Для мира Бунина процессуальность – оборотная сторона поступка и желания смены места. Совершая важный, с точки зрения последствий для своей и/или чужой жизни, поступок, герои Бунина почти тотчас принимают решение сменить знакомое, может быть, даже обжитое, но уже чужое, неуютное, отторгнувшее их

пространство, на другое. Либо, наоборот, пространство, ставшее слишком знакомым и как бы исчерпанным и завершенным, меняют на пространство тоже знакомое, но еще не изведенное с точки зрения их новых чувств, настроений, ожиданий. Однако показательно не это желание, хотя бы в мечтах или порыве отчаяния, резко и быстро изменить место своего пребывания. Не столь важно и то, что это происходит из-за опрометчивого поступка, спровоцированного тривиальностью пространства, в котором разворачивается встреча героев, создается и разрешается внешне банальная ситуация. Существенна открывшаяся через выбор и поступок инаковость, которая изначально и неизбежно предопределена местом-гетероклитом и до конца непредсказуема, неисчерпаема в своих смыслах и поворотах. Она только на первый взгляд определена пошлыми ситуациями, однако зависит от личностного взгляда на них, на совершенный поступок, поэтому инаковость оказывается сопричастной внутренней пространственной организации мира и интимному отклику на нее. При этом происходит интересная для самого героя игра чувствами и представлениями. Казалось бы, он знает, что его ждет в знакомом по давнему опыту и стереотипным представлениям *другом пространстве*, например, городского дома, дачи или курорта, куда он собирается бежать после совершенного поступка. Герой понимает, что *там*, после совершенного, он не может быть прежним, но надеется сменой пространств защититься от себя и поступка, обнаружить для себя новое пространство жизнечувствования.

Феноменологическая открытость *я* миру, его неисчерпаемость осуществляются у Бунина потребностью человека в совмещении и смене этих, только на первый взгляд, известных и обжитых пространств повседневности, которые каждый раз оказываются сюрпризными. Это может быть личностная открытость новому опыту:

Есть несравненная прелесть в этих осенних днях, серых и прохладных, когда, возвращаясь из города на дачу... <...> Остаться бы тут до весны, слушать по ночам шум бушующего в темноте моря, бродить по целым дням на обрывах! Образ одинокой женщины на террасе зимней виллы рисуется воображению, каждая аллея тополей, с синевой моря в пролете, зовет в свои ворота... (Бунин т. 2: 235),

или стремление снова пережить давний опыт, но в новых условиях:

«План наш был дерзок: уехать в одном и том же поезде на кавказское побережье и прожить там в каком-нибудь совсем диком месте три-четыре недели. Я знал это побережье, жил когда-то некоторое время возле Сочи, – молодой, одинокий, – на всю жизнь запомнил те осенние вечера среди черных кипарисов, у холодных серых волн...» (Бунин т. 5: 256).

Но это может быть и желанием прервать смену мест-гетероклитов как бессмысленную и даже невозможную в своей однообразной предсказуемости:

Почти все дачи были уже пусты, шло начало сентября... <...> Дни в молчаливом доме <...> шли медленно, однообразно, и так же медленно и однообразно шли в ней все одни и те же чувства, мысли, воспоминания – о том постыдном, что случилось с ней летом и казалось ей самым значительным в мире. <...> Из пруда за садом ее вытащили баграми только в сумерки... (Бунин т. 2: 433, 434).

Через такой опыт переживания пространства и себя в нем проявляется в мире Бунина то, о чем писала О. Беззубова, характеризуя сущность мест-гетероклитов: «... находясь там, человек может сказать – “я здесь, но меня здесь нет”, или “я есть иной”» (Беззубова 2010).

Пограничность состояния бунинского человека – это Путь к себе через одновременно феноменологическое и гетеротопное восприятие и освоение пространственности мира и себя в ней. Подобного рода состояния (*я есть иной*) характерны для бунинских героев, которые актуализируют свое *я* через по-иному открывающуюся пространственность повседневности. Они постоянно анализируют свои чувства, вызванные тем или иным обыденным местом и поступками, которые это самоценное пространство заставляет совершать или, точнее сказать, провоцирует, соблазняя и обрекая на те действия, мысли, желания, которые наиболее отвечают его стереотипному образу. Так, у поручика из «Солнечного удара», поднесшего к губам руку незнакомки, однозначно для него ассоциирующуюся с курортом – «маленькую и сильную, пахшую загаром» (Бунин т. 4: 382), вначале все это вызывает вполне банальные желания. Далее Бунин усиливает присутствие курортного пространства для обоих. У поручика «и блаженно и страшно замерло сердце при мысли, как, вероятно, крепка и смугла она вся под этим легким холстинковым платьем после целого месяца лежания под южным солнцем, на горячем морском песке (она сказала, что едет из Анапы)» (там же). И он предложил ей сойти на пристани, воплощая модель курортного романа. Героиня, еще ощущая действие того же курорта, своей инаковости по отношению к своему городу, мужу, дочери – своей обычной жизни, откликается на искушение, хотя локализует и реализует его по схеме курортного романа, утверждая утром: «Даю вам честное слово, что я совсем не то, вы могли подумать....» (Бунин т. 4: 384). Однако в мире Бунина такого рода отклик почти моментально обнаруживает обратную сторону – осмысление и переживание героями своей открывшейся инаковости: «странное приключение», «странное непонятное чувство» (Бунин т. 4: 384, 385). Диапазон инаковости может разворачиваться от внутреннего сопротивления ей до погружения в нее, от принятия до отторжения. Но в любом случае приходит ощущение собственной другости, что может привести либо к «внезапной, неожиданной любви» (Бунин т. 4: 386), как в «Солнечном ударе», либо к обреченному: «Бежать, бежать, завтра же! – неотступно стоит у меня в голове. – В Киев, в Варшаву, в Крым, – куда глаза глядят!» (Бунин т. 4: 400), как в «Мордовском сарафане» (1925), либо к безысходности самоубийства, как в «Десятом сентября» (1903), «Сыне», «Кавказе», «Зойке и Валерии».

Однако показательно не только желание смены мест-гетероклитов, а то, почему в мире Бунина возникает и существует связь между *другими пространствами*, оказывается возможной сеть, связывающая между собой именно эти точки. Ведь гетеротопия – это, прежде всего, внутренняя устойчивая связь, позволяющая вполне традиционным, внешне разнородным местам обнаруживать возможность взаимного отражения, без общего, объединяющего их места. В мире Бунина, насыщенном

различными повседневными пространствами, только те пространства, которые выявили экзистенциальную и феноменологическую значимость, образуют устойчивую и прочную сеть гетеротопных взаимоотношений, способность установить значимый для человека порядок. Гетеротопия – это беспрестанное движение через время, точнее, мимо него (вне его), к самоосуществлению человека. Не случайно герой «Солнечного удара», переживший за одни сутки совмещение различных *других мест*, осознает себя постаревшим на десять лет. Гетеротопия сопричастна странничеству и Пути, который бунинские герои проходят постоянно. Проблема обнаружения личностью новых жизненных пространств, которые вступают в сложные и принципиально непредсказуемые отношения, выявляют в себе странные свойства и способности, – это проблема обнаружения гетеротопности, казалось бы, обжитого и устойчивого мира. Часто к героям (в первую очередь, в силу различных житейских обстоятельств, подтолкнувших их к феноменологическому самоуглублению) постепенно приходит осознание себя и мира, подобное тому, которое описал Фуко. Он настаивал: «пространство, где мы живем, пространство, увлекающее нас за пределы самих себя, пространство, в котором как раз и разворачивается эрозия нашей жизни, нашего времени, нашей истории – это пространство, которое подтачивает нас <...> само по себе является еще и гетерогенным. <...> мы живем в рамках множества отношений...» (Фуко 2006: 194–195).

Как указывалось выше, множественность мира, многочисленность возможных порядков реализуется через особую взаимосвязь мест-гетероклитов. Внутренне объемное, лабиринтообразное устойчивое единство города-дачи-курорта и есть такое гетеротопное образование у Бунина, которое обеспечивает порядок, а не хаос фрагментированного мира. Целостность города-дачи-курорта устойчива и создает иллюзию выхода из непоправимого поступка, вероятность свободного блуждания в обжитом мире. В этой парадоксальности проявляются феноменологическая упорядоченность бунинского мироустройства, открытие и принятие в акте рефлексии мира и я. Уже начиная с ранних произведений, это единство *других мест* – города-дачи-курорта – оказывается значимым для бунинских героев и как способ принятия и переживания множественности мира и себя, и как средство защиты от мира и себя, неведомых и странных. Это характерно как для произведений, где заявлены или хотя бы обозначены все три места-гетероклита, так и для тех, в которых прописаны отношения только двух пространств. Однако «упущенное», явно не упомянутое пространство проявляется через легко читаемые знаки (реалии, приметы, ассоциации, чувства), внешне неизвестно почему появившиеся в ткани произведения, как в «Солнечном ударе», «На даче», «Осенью», «Стёпе», «Зойке и Валерии».

Пограничность состояния человека, переживающего гетерогенность пространства, – это и Путь к онтологическим откровениям. Гетеротопии города-дачи-курорта – как необходимые проявления мира культуры – у Бунина не бывают самодовлеющими, достаточными для жизни человека и мира в целом, но всегда только в состоянии обозначенной границы с миром природы. Природа в таких случаях выступает

как неотъемлемое, основополагающее и уравнивающее городу-даче-курорту начало. Его действительность обнаруживается в кульминационные моменты, проявляющие подлинный смысл поступков, чувств, ситуаций. Но это начало не противостоит миру культуры, а гармонично и естественно проявляется в пограничных ситуациях и состояниях. Это граница не только разделяет, но и соединяет, проходя сквозь человека, разнородные миры, более того, образует на территории ситуации, поступка и чувств особое пространство, в котором только и возможно прикосновение человека к многообразию мира и ощущению вечности.

Природа – предел гетеротопии у Бунина. Она всегда появляется там, где уже нет возможности или смысла в продолжении игры *другими местами*. Она выступает последним, онтологически значимым и незыблемым пределом, который останавливает человека после череды гетеротопных путешествий перед бездной и правдой человеческой личности, открывая человеку сущность мира и *Всебытия*. Для кого-то это может быть конец жизни, для кого-то исчерпанность личности, для кого-то дар подлинной любви, для кого-то мудрость:

На даче темно <...>. Я думаю <...> Но не важно, о чем именно думал я, – важно мое думанье, действие совершенно для меня непостижимое, <...> и в то же время *понимаю мое непонимание*, понимаю мою потерянность среди этой ночи и вот этого колдовского журчания, не то живого, не то мертвого, не то бессмысленного, не то говорящего мне что-то самое сокровенное и самое нужное (Бунин т. 4: 434, 435, «Ночью», 1925. Курсив Бунина. – Э. III.).

Таким образом, проведя анализ города-даче-курорта в мире Бунина с позиции гетеротопий, вполне можно сделать вывод о том, что понятие гетеротопии «работает» в литературоведении, проясняя сложные, лабиринтообразные связи и отношения пространства и личности, то есть то, что не может быть увидено и описано в координатах традиционного понятийно-категориального аппарата. Гетеротопии города-даче-курорта во многом сопряжены с феноменологическим мировосприятием личности у Бунина. Они выступают зеркалом, отражающим и друг друга, и внутреннюю сущность человека, и то место, которое его формирует, изменяет, выявляет неведомое, являются точкой слома повседневности, знакомого и знакомого мира, а также я.

ЛИТЕРАТУРА

- АНИСИМОВ, К. В., 2013. «Поистине достоин изучения». Географическая экзотика в повествовательной структуре «крестьянских» рассказов И. А. Бунина («Ночной разговор» – «Будни»). Статья 2. *Сюжетология и сюжетография*, 2, 115–123.
- БЕЗЗУБОВА, О. В., 2010. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта. *Ил: ЕСАУЛОВ, Г. В. и др., ред. Эстетика архитектуры и дизайна. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.)*. Москва: Архитектура-С, 27–31. Режим доступа: <http://www.culturalnet.ru/main/person/2122> [см. 24 08 2013].
- БУНИН, И., 1987–1988. *Собр. соч. в 6 т.* Москва: Художественная литература.

- ЖАПЛОВА, Т. М., 2004. Символизация, метафоризация в усадебной лирике Ивана Бунина и К. Р. *Вестник Оренбургского государственного ун-та*, 11, 83–90.
- ЗАЙЦЕВА, Н. В., 1999. *Концепция мелкопоместной усадьбы в творчестве И. А. Бунина 1890-х – начала 1910-х годов: Диссертация ... к. ф. н.* Елец.
- КАПИНОС, Е. В., 2001. Автоперсонаж и онейрическое пространство в рассказе И. А. Бунина «Зимний сон». *Вестник Удмуртского ун-та*, 4, 52–58.
- КЛИМОВА, Г. П., 1995. Образ города в романе И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева». *Ип: И. А. Бунин и русская литература XX века: По материалам Международной науч. конференции, посвященной 125-летию со дня рождения И. А. Бунина.* Москва: Наследие, 177–124.
- КОВАЛЕВА, Т. Н., 2004. *Художественное время-пространство романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева»: Диссертация ... к. ф. н.* Ставрополь.
- КОЧЕТКОВА, М. А., 2005. *Художественное пространство в рассказах И. А. Бунина 1890–1910-х гг. и в повестях «Деревня» и «Суходол»: Диссертация... к. ф. н.* Ульяновск.
- КУРБАТОВА, Ю. В., 2008. Хронотопическая организация романа И. А. Бунина «Жизнь Арсеньева» и «Повести о жизни» К. Г. Паустовского. *Знание. Понимание. Умение. Проблемы филологии, культурологии и искусствоведения*, 4, 83–86.
- ЛЕБЕДЕВА, Т. А., 2002. *Мир русской дворянской усадьбы в творчестве И. А. Бунина 1920–1953 гг.: Диссертация ... к. ф. н.*, Череповец.
- ЛЕКМАНОВ, О. 2005. Флоренция в Москве («итальянские» архитектурные мотивы в «Чистом понедельник» И. Бунина). *Ип: ПРОТОПОПОВА, И. и др., ред. Русская антропологическая школа. Труды*, 3. Москва: РГГУ, 346–350.
- ЛЯЙРИХ, Е. Б., 2009. Культурное пространство России XIX столетия в автобиографических романах «Жизнь Арсеньева» И. А. Бунина и «Лето Господне» И. С. Шмелева. *Вестник Томского государственного ун-та*, 329, 16–18.
- МАНЧУК, Г., 2013. Образы дворянских усадеб в творчестве И. А. Бунина как духовные очаги русской культуры. *Исследовательский журнал русского языка и литературы*, 1 (2), 23–38.
- МЕРЛО-ПОНТИ, М. 1999. *Феноменология восприятия*. Пер. с фр. под ред. И. С. Вдовиной, С. Л. Фокина. Санкт-Петербург: Ювента; Наука.
- ПОПОВА, О. А., 2007. *Образ дворянской усадьбы в русской прозе конца XIX – начала XX веков: Диссертация ... к. ф. н.*, Пермь.
- ПОПОВА, Ю. С., 2010. Герой и город в рассказе И. А. Бунина «Петлистые уши». *Вестник Воронежского гос. ун-та. Серия: Филология. Журналистика*, 2, 91–95.
- ФУКО, М., 1977. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Пер. с фр. В. П. Визгина, Н. С. Автономовой. Вступ. ст. Н. С. Автономовой. Москва: Прогресс.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ип: ФУКО, М. Интеллектуалы и власть. Избранные политические статьи, выступления и интервью.* Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скурагова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ЩЕРБИЦКАЯ, И. В., 2007. Символизм пространства в цикле И. А. Бунина «Темные аллеи». *Известия Российского государственного педагогического ун-та им. А. И. Герцена*, 22 (53), 255–260.
- ЭРТНЕР, Е. Н., 2005. *Феноменология провинции в русской прозе конца XIX – начала XX века.* Тюмень: Изд-во ТюмГУ.

Инопространство в поздних рассказах В. Распутина: «Изба» и «Видение»*

Наталья Ковтун

Сибирский федеральный университет
Красноярск, Россия

Творчество одного из самых влиятельных русских писателей второй половины XX в. – В. Распутина – отличает подчеркнутое внимание к «*другим местам*», имеющим фактическую локализацию, но соотносящимся с прочими пространствами особым образом – они «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются». «Другие места» одновременно находятся и в связи со всеми остальными, и противостоят, оспаривают их. М. Фуко называет такие пространства *гетеротопиями* (Фуко 2006: 195), семантически они близки осуществленной утопии (Faubian 2008: 31). Сегодня в архитектуре, искусствоведении накоплен богатый опыт по осмыслению функций, особенностей «других мест», однако своеобразии воплощения гетеротопии в художественном тексте становится предметом анализа значительно реже. В работе нас интересует вопрос о характере воплощения «других мест» в творчестве Распутина, сама специфика существования в пределах гетеротопии, как ее понимает автор.

Подчеркнутое внимание художника к образам инопространства или «междупространства» как пространства между не-местом и благим местом (Hetherington 1997) отнюдь не случайно. Образы *кладбищ* (в прозе Распутина это не столько место упокоения, сколько Откровения), *островов-кораблей* (Матера), *деревенских храмов, икон* как репрезентаций сокровенного в пределах истории занимают в художественном мире писателя центральное положение, являются свидетельством многослойности бытия. Здесь повествователь и избранные герои стремятся открыть глубинный смысл происходящего, найти опору, приблизиться к тайне жизни и смерти. Разочарование в истории, возможностях социализации, обретении бытийного

* Публикация подготовлена в рамках поддержанного РГНФ научного проекта №14-14-24003.

смысла обрекает личность на экзистенциальное отчаяние, рождает желание раздвинуть пространство в пределы неназываемого, ощутить связь с метафизической сущностью жизни.

Если обратиться к истории русской литературы XX в., то проблема национальной идентичности, призвания, миссии России, составившая центр русской религиозно-философской мысли рубежа XIX–XX вв., актуализируется в культуре 70-х гг., обратившейся к традиционным ценностям, сакрализирующей идеи наследия, культурной памяти. Либерализм, радикализм, заинтересованное отношение к западной культуре, отличающие эпоху «оттепели», уже к концу 1960-х гг. отходят на второй план. В литературе важнейшую роль играет направление «деревенщиков»¹, объединяющее наиболее значительных художников своего времени: ранних А. Солженицына и В. Шукшина, В. Белова, Ф. Абрамова, Б. Можаяева, В. Распутина, отчасти В. Астафьева. Именно в их творчестве воскресают *средневековые модели мироздания*, а патриархальная крестьянская культура, наделенная чертами идеального как Другого по отношению к жесткой реальности, представлена незаслуженно отвергнутой, но тем более желанной, хранящей сокровенное знание, которого лишена современность.

Специфику культуры русского средневековья с ее особой визуальной доминантой (Лепахин 2002; Есаулов 2004: 115–155) Распутин учитывает при создании художественных моделей гетеротопии. Принципы иконографии – определяющие при создании образа *избы* старухи Анны из повести *Последний срок* (1970), *острова Матера* из повести *Прощание с Матерой* (1976), *дома-домовины* умирающей Егоровны из рассказа «В ту же землю...» (1995). Совершенно особое место в этой парадигме занимает рассказ «Изба» (1999), тематически и сюжетно ориентированный на «Матренин двор» (1959, первоначальное название «Не стоит село без праведника») А. Солженицына (Ковтун 2013: 17–26).

В названии рассказа содержится указание на стержневой образ русской национальной культуры – *дом, усадьбу*. В памятниках древнерусской словесности феномен дома находится в центре внимания книжников. При этом «его географические координаты и связанные с ними пространственные понятия становятся материалом для построения культурных моделей с не только пространственным, но и религиозно-моральным содержанием» (Лотман 2005: 112). В патриархальной культуре дом не определяется частным существованием, напротив, парадигма семьи (отец, мать, дети) восходит к парадигме сакральной (Дом Небесный, Отец Небесный) и соотносится с ней. Врата дома украшают иконы: «Ставили бы над воротами у своих домов православныя христиане святыя иконы или честныя кресты, им же в дом входя или из дому исходя поклоняемся» (Максим Грек 1993: 47). Отсюда трансцендирование образа дома, понимаемого как «малая церковь» и как храм духовный. Домостроительство в этом контексте предполагает внутреннее самоустроительство личности.

¹ Термин, закрепленный литературной критикой 1960–1970-х гг.

Будучи соотнесен с осью, стержнем мироздания дом (Древо Мировое) определяет и порядок жизни окрест, подобно тому, как храмовое действо проливается за границы храма, преобразуя внешнее бытие.

Уже рассказ «Матренин двор», стоящий у истоков «деревенской прозы», выдвигает крестьянскую усадьбу в центр мироздания, возрождая исконные ценности патриархальной культуры. Модель пространства, воссозданная в тексте, обнаруживает «глубинное типологическое сходство со средневековой иконографией» (Урманов 2003: 67). Не случайно сюжетную канву повествования составляет судьба праведницы Матрены, выстроенная по канонам житийного жанра. Однако точка зрения рассказчика как alter ego автора оспаривается персонажами, усматривающими в подвижническом бытии героини знаки откровенной глупости. Даже после гибели Матрены все отзывы о ней «неодобрительны». Традиционные ритуалы обретают в рассказе противоположный смысл: поминальный плач напоминает сведение счетов, а сами поминки странно «оживлены», пьяным рассуждением о любви к родине внимает дезертир, родственники погибшей либо оказываются на грани помешательства (Кира), либо делят имущество (Фаддей). Разрушенная с молчаливого согласия Матрены усадьба из места обетованного превращается в приют для мышей, сумасшедший дом. Наложение в тексте образов должного (картина идеализированной довоенной деревни, являющейся рассказчику во сне) и сущего рождает ощущение глубокого трагизма. Статус реальности закрепляется за «вывернутым» пространством, которому до времени противостоит изба Матрены – последняя икона в Руси-доме.

В рассказе «Изба» ключевые идеи Солженицына подвергаются истолкованию единомышленником и последователем, отсюда особая проникновенность и печаль интонации. Возведение дома как последнего пристанища вновь связывается с миссией женщины, понимаемой автором в богородичном контексте: «в основании нашей нации лежат женские начала», «Россия издревле верила в себя, как в Дом Богородицы» (Распутин 1990: 171). Однако поздний Распутин отходит от идеала смирения, воплощенного в характере Матрены и в персонажах его ранней прозы – Марии, Анне, Настене. Образы героинь текстов 1990-х гг. маркируют черты андрогинности, воли и мужества, отсылающие к архетипу древних воительниц (Ковтун 2011: 280–311). Героиня выступает медиатором между пространствами патриархального прошлого (где жизнь была сложной, но понятной, соразмерной человеку) и настоящего, олицетворенного новым поселком, в котором даже названия улиц свидетельствуют хаос (Сбродная, Канава).

«Отлетевшая» деревня Кривоуцкая, где «Агафьин род Вологжиных обосновался с самого начала и прожил два с половиной столетия, пустив корень на полдеревни» (Распутин 2007: 357), повторяет судьбу острова Матеры (*Прощание с Матерой*). Описание избранного места включает идеализированные характеристики патриархальной Руси: здесь обходятся без электричества, кругом «золотистые» поля, звучат «целебные» песни и сказки. Ведущий мотив – мотив утраты, необходимости экзистенциального выбора как перехода в *инопространство*.

Важно подчеркнуть, что облик Агафьи отмечен *иконографическими чертами* – «узкое лицо», «большие пытливые глаза», темная одежда, лишенная признаков пола, и *символикой богатырства* – кирзовые сапоги, телогрейка. Важнейшие приметы богатыря-инока – нестигаемость воли, одиночество, бесстрашие (даже перед лицом смерти), которые в ситуации розни суть и знаки национальности.

Настойчиво подчеркивая отсутствие женственности в образе героини (Агафья говорит «с хрипотцой», «она плюнула на женщину в себе, рано сошли с нее чувственные томления», зато легко справляет «любую мужскую работу» [Распутин 2007: 358]), автор указывает и на старообрядческие корни крестьянки. В поэтике раннего Распутина это выступало синонимом исконности бытия, в поздних же рассказах идеи раскола остраиваются, писатель пытается создать собственную религиозную систему, где главное место занимают бабы-богатырки. Призвание богатырок (Пашута в рассказе «В ту же землю...», Агафья в «Избе», Тамара Ивановна в повести *Дочь Ивана, мать Ивана*) связано не с искуплением настоящего, но *переходом в иномир*, открытием новых ритуалов, способных организовать единомышленных. Именно это «ослабление эсхатологического начала» и почувствовала современная критика (Михайлова 2008: 69). Одиночество героинь – важнейший шаг к обретению внутренней свободы, отказу от выработанных культурой схем, обрядов, стереотипов (включая ортодоксальное православие).

История рода главной героини восходит к временам основания поселения, аллегорично развернута в сторону повести *Живи и помни* (1974): первый вернувшийся в деревню фронтовик – Максим Вологжин, что позволяет провести аналогию образа героини с воином и домовым («Я сама себе буду домовым», – заявляет Агафья). Особая связь женской доли с образом «матерого», «высокого елового пня» как «перевернутого», обезглавленного мирового древа («В ясные вечера полюбила, одевшись потеплее и устроившись на высокий еловый пень, показывать себя рядом с избой» [Распутин 2007: 384]) – указание на верность родовой памяти, этическое должностованию, но и на трагизм судьбы: пень – разрыв вертикали.

Параллель древо/домовой развивает мотив русалки, отсылающий и к образу «утопленников» с острова Матера. Агафья признается: «Я как эта... как русалка утопленная, брожу здесь и все кого-то зову... Зову и зову. А кого зову? Старую жисть? Не знаю. Че ее, поди-ка, звать? Не воротится» (Распутин 2007: 392). В народной культуре русалка функционально уравнивается с конем, считается «берегиней» дома (Байбурин 1983), но в ситуации разрушения очага «берегиня» обращается в утопленницу. Символ мужской фаллической силы (конь) дублируется в тексте образом загнанной «кобылы, которую не распрягают». Цена произошедшей метаморфозы – утрата мужчиной и женщиной исконных онтологических свойств, невозможность семьи, дома, строительство которого забирает последние силы, что обесмысливает земной подвиг.

Лихорадочная запойная работа Агафьи по строительству усадьбы граничит с самоубийством, но именно смерть обещает прозрение. В процессе строительства

изменяется облик, самоощущение героини: она худеет, чернеет, забывает есть, спать, теряет счет дням, что соответствует канонам жесткой аскезы, связывается с *сюжетом инициации* (Тюпа 1996: 16–24). Временная смерть-забытие в родовом поместье описана через мотивы посвящения (буйство стихий, видение, переправа), а возвращение к жизни означено ритуалом евхаристии – Агафья «причащается» хлебом и водой. Обратный путь героини лежит не к очагу, напротив, знаменует преодоление эмпирического: изба возносится изнутри, волей души и потому неподвластна времени, что подтверждено диалогом с домом и вещим сном о неполном погребении хозяйки в собственном строении:

Здесь, в больнице, приснился Агафье сон, поразивший ее на всю оставшуюся жизнь: будто хоронят ее в ее же избе, которую стоймя тянут к кладбищу на тракторных санях, и мужики роют под избу огромную ямину, ругаясь от затянувшейся работы, гора белой глины завалила все соседние могилы и с шуршанием, что-то выговаривающим, на что-то жалующимся, обваливается обратно. Наконец избу на тросах устанавливают в яму. Агафья все видит, во всем участвует, только не может вмешиваться, как и положено покойнице, в происходящее. Избу устанавливают, и тогда выясняется что земли выбрано мало, что крыша от конька до половины ската будет торчать. Мужики в голос принимают уверять, что это и хорошо, и Агафья будто соглашается с ними: труба и должна находиться под небом, по ней потянет дым. Там тоже согреться захочется (Распутин 2007: 360).

Если героиня следует подвигу *богатыря-инока*, то черты мягкости, доброты отличают характер ее деревенского соседа Савелия: «Было в этом местном мужике, никогда не видевшем иной жизни, кроме войны, что-то неместное, податливое, мягкое» (Распутин 2007: 365). Повествователь подчеркивает исключительность героя («было в нем что-то дальше»), преданность земле, мастерство. Разнообразные таланты персонажа (изготовление вещей) ассоциируются с апотропической защитой. Внутреннюю стойкость, духовное равенство Агафьи и Савелия символизирует мистическая свадьба, обставленная мотивами случайной встречи, испытания чистоты помыслов, путешествия, которые заключает мотив прозрения (Плеханова 2002: 120).

Священный брак венчает возведение избы как последнего приюта: «Можно сказать, что зачали ее, голубушку, осталось выносить да родить» (Распутин 2007: 373). Тоска по работе уподоблена любовному томлению: подхватил Агафью «опьяняющий порыв, сродни любовному, какой бывает у девчонки, когда только одного она и видит во всем свете, только к одному влечется, а вся остальная жизнь – как кружная дорога, чтобы переполниться тоской. Только одно и знала Агафья – скорей, скорей к избе, только там она и успокаивалась» (Распутин 2007: 383). Женское тело, предназначенное рожать и вскармливать, развоплощается: «Она перестала чувствовать свое тело, оно затвердело в грубое и комковатое орудие для работы» (Распутин 2007: 378).

Возведение дома как сотворение космоса дает шанс к покаянию деревне в целом: «Агафье до печки, до подполья и до стояков – еще как до второй жизни» (Распутин 2007: 377), но заплутавшие, потерявшие люди не в состоянии ни осмыслить,

ни создать ничего подлинного, настоящего. Изба героини «стояла как на пупке, и видно было от нее на все четыре стороны света». Это абсолютный верх, начало мироздания: «А над ее, Агафьиной, избой, висело тонкое, прозрачное зарево из солнечного и лунного света», «будто свет заструился над избой, и встала она в рост» (Распутин 2007: 382). В иконографии золотой свет, сияние суть указание на высшую степень избранности, однако вид, открывающийся из окон избы, – тоскливый, «мерклый». Пейзаж «изношенного», «усталого», «тусклого» места (Распутин 2007: 398), будто битого молью, когда во всем (в чувствах, мыслях, желаньях) ощущается усталость, – знак отступничества. В Библии обветшание ждет противников слуг Божьих, «моль съест их» (Исх. 50:9).

Если изба Агафьи обращена ввысь, то мир окрест погружен в темноту, бездну самоутраты: «И стала год от году ужиматься в поселке жизнь: меньше давала тайга, безрыбней становилась распухшая, замершая в бестечье Ангара, все реже стучали топоры на новостройках. А потом и вовсе ахнула оземь взятая ненадежно жизнь и покалечилась так, как никогда еще не бывало» (Распутин 2007: 398). Учитывая, что история родной для Агафьи деревни Криволицкой вовлечена в судьбу поселка Сосновка из повести *Пожар* (1985), где криволицкие обосновались на «ближней от горы улице», имеются в виду события эсхатологического порядка, не затронувшие, однако, дом героини: «Агафьиная изба встречала и провожала зимы и лета, прокала ялась под жгучей низовкой с севера стужею, стояла и обмирала до бездыханности и опять теплялась солнышком» (Распутин 2007: 398). И после смерти хозяйки усадьба жива (она «вдыхает», «окна, как у всякого живого существа, смотрят изнутри», «сама же и управляется с огнем» – тушит пожар), выглядит прибранной, «догляд за нею был». Изба превращается в некий мост меж живыми и ушедшими, в перекресток миров, сама не принадлежа ни одному из них. Принципиальная *инаковость избы* по отношению к реальности подчеркивается автором: «Соседские избы невольно отжимались от нее», старухи «усаживались на низкую и неохватную, вросшую в землю чурку и сразу оказывались в другом мире». Во двор к Агафье заходят и живые, но только старухи – олицетворение ветхости, близости смерти, ребятишки же «в Агафьином дворе не табунились» (Распутин 2007: 398).

Будучи проекцией души, изба не нуждается в традиционных оберегах: красна, хомут, детская зыбка бесполезны, «им не бывать в деле». Дом-душа – не место для жизни (здесь стоит «какой-то древний, словно бы и не человеческий, пропитавший стены, острый даже в своей угаслости, мускусный запах», случайные постояльцы «давятся воздухом, не могут спать» [Распутин 2007: 395]), но некая точка, ориентир для отчаявшихся странников. Никто не ищет в доме пристанища, судьба сама «сталкивает и направляет сюда», будто готовит к долгому безблагодатному пути. Даже критически настроенные по отношению к рассказу исследователи отмечают мощный метафизический подтекст финала, «где изба ведет уже как бы самостоятельное, отдельное от умершей хозяйки существование», сохраняя внутреннее убранство, порядок и своеобразную атмосферу. Вряд ли стоит рассматривать избы

как прообраз будущей России, на чем настаивают литературные критики (Ремизова 2007: 286–287). Это переходное пространство, *гетеротопия*, но не место обетованное, подобно Руси-Китежу, чей образ окрашивает ранние повести мастера.

Диалог с потусторонним, который писатель ведет на страницах поздней прозы, приобретает особую, личностную, интонацию в рассказе «Видение» (1997). Мотив видения – один из самых устойчивых в поэтике Распутина, его миромоделирующая функция определена открытием связи с инобытием. Психологической мотивацией мистического состояния героев обычно выступают ситуации нравственного выбора, смерти, затопления родовой земли. Визионер стремится возобновить контакт с утраченным, оказывается на *кладбище*, в *старой избе*, где и происходит встреча с метафизическим. Почти все устойчивые элементы видения (Прокофьев 1964: 40) в рассказе учтены и получают отчасти ироническое решение. Роль визионера возложена не на мудрых старух, юродивых, как в зрелом творчестве мастера, но на героя, приближенного к авторскому сознанию, наделенного художественной рефлексией, распаивающей пределы хронотопа: «когда фантазия способна разыгаться не по вызову, не от умственных усилий, а самостоятельно и, осмелев, сделать меня своим героем» (Распутин 2007: 432).

Ощущение присутствия метафизического связано, однако, не только с художественным даром визионера, но рождается под воздействием *сохраненной в памяти реальности* – картины поздней осени: «Это особая, неразгаданная пора; в эту пору, когда сезонное отмирает, рождается что-то вечное, властное, судное» (Распутин 2007: 432). Глубина проникновения в метафизическое соответствует уровню самопостижения, что отличает интеллектуального странника (Рыбальченко 2007: 24). По ночам герой слышит звон: «Будто трогают длинную, протянутую через небо струну и она откликается томным, чистым, занывающим звуком» (Распутин 2007: 429), и выпадает из времени. Он оказывается в странной комнате, форма которой напоминает *домовину* («продолговатая, суженная обитель для одного»), в кресле у окна. Внутренней мотивировкой путешествия становятся преклонный возраст, ожидание смерти, вплетенной в бесконечную жизнь рода: «в нашем корню старше меня нет». Комната одновременно открыта в инопространство и мир природы, функционально ей наследует изба Агафьи. На месте задней стены – дверь, за которой «должно находиться что-то огромное». Этот проход в неназываемое остается закрытым. За окном – картина поздней осени, лес; дорожка, что начинается в реальности среди деревьев, продолжается мостиком через реку, затем теряется и возникает чуть дальше в идеальном образе «гладкой и прямой». Путь волнует обещанием тайны и настораживает возможной легкостью разгадки: один конец дороги «простохожий и разлохмаченный никак не связывается с другим – аккуратным, выверенным и отлаженным» (Распутин 2007: 434).

Призывный звон герой слышит не впервые, статус события получает движение к мостику, соединяющему миры. Дорога от дома до иного берега – символ человеческой судьбы, смысл которой открывается за последней чертой. На противоположном

берегу – старец, образ которого ассоциируется с проводником в иные пределы и домовым, хранителем памяти. Пространство за мостиком окутывает «неземная обморочная стынь, совсем заговорная, наложенная колдовской рукой». Герой, вглядываясь в даль, борется «с желанием перейти через мостик и ступить на белые и круглые крапчатые камни» (Распутин 2007: 436). После возвращения в настоящее не возникает желание упорядочить картину, собрать «увиденное в связные мысли», напротив, рассказчик испытывает состояние остранения, наблюдает за собственной *игрой со смертью*.

Образ героя в уютном кресле диссонирует с напряженностью визионерского путешествия, возвращение в реальность лишено радости, но продиктовано ответственностью перед земной участью, когда идея мгновенного обретения вечности сродни соблазну. В итоге значимость здешнего природного мира не оспаривается, картины, представшие визионеру, определены его же внутренним посылом и художественным опытом. Ценность пережитого лишена всеобъемлющего значения, отличающего классическое видение, замкнута в рамках личного творчества.

Итак, диалог с инобытием, модели «других мест» (с актуализацией принципов переходности и противостояния реальности, по М. Фуко) автор выстраивает на протяжении всего творчества. В ранних текстах сон, смерть предстают как раздвижение личного пространства в пределы метафизического, герой осознает бесконечность собственного бытия через сращенность с родом, памятью земли (судьбы распутинских героинь Анны и Дарьи в *Последнем сроке* и *Прощании с Матерой*). Подчеркивается легкость, проницаемость смерти для жизни, в которой открывается вневременной смысл. В центре повествования оказываются мудрые старухи, юродивые, богатыри, принципиально лишенные *страха смерти*.

С изменением картины мира, с разрушением пространства существования смерть, как и жизнь, формализуется, предельно отчуждаясь от человека. Невозможность умереть в соответствии с ритуалом, «по правилам» (рассказы «Изба», «В ту же землю...») деморализует личность, рождая чувство оставленности в «чужом» бытии. Тогда и появляется острая ностальгия по иному, попытки обрести смысл, которого лишена историческая реальность, в «других местах». Не случайно в позднем творчестве писателя появляется *герой-трикстер* (образ Сени Позднякова), преодолевающий любые границы, в чьи функции входит испытание путей воссоединения человека и мироздания. Фигура лицедея символизирует переселение героя из пространства во время, когда смерти возвращен статус события, но события личной жизни. Раздвижение рамок хронотопа сопрягается с внутренними духовными усилиями персонажа, погружением в глубины собственной психики, и чем сложнее этот опыт, тем масштабнее картины метафизического (рассказ «Видение»).

Подчеркнем, модели гетеротопии, которые использует автор, достаточно устойчивы: образы *дома/домовины, корабля, кладбища, Древа Мирового* (образ «царского лиственя» на острове Матера), *моста/переправы*, но в каждом произведении они прочитываются в ином контексте. В рассказе «В ту же землю...» речь идет о

зачинании нового кладбища вдали от родовой земли, оскверненной властью, когда сами похороны превращаются в акт сопротивления. В сторону затопленного кладбища направляется основательный мужик – Толя Прибытков, не в силах побороть желание заглянуть «за край жизни», и гибнет. По его следу идет трикстер – Сеня Поздняков, путь которого лежит от обваливающихся берегов, сорной речной воды к морю, где сохраняется древнее течение – «вода жизни» (рассказ «Поминный день», 1996). Изба Агафы, уже обреченная в истории, возносится изнутри души, реальность заклиняется вещим словом и подчиняется ему. Дом совмещается с домовиной, становится перекрестком миров, *гетеротопией*, где встречаются живые и мертвые, праведные и грешные, «свои» и «чужие». Дом/домовина, переправа, кладбище не предназначены для жизни, это пространство самопознания, выбора, где герою открывается мгновение истины, которое он может и не распознать.

В рассказах 1990-х гг. изменяется и позиция нарратора. Автобиографический герой наблюдает за собственной игрой с «бесконечностью» словно со стороны. Он испытывает сокровенные идеи, отчасти выступая в роли трикстера. Это никак не умаляет сделанных ранее открытий, из сферы бытия модели чувствования переносятся в сферу метафизического, видения, уже сам автор оказывается в их власти. Найденное художественное решение не оспаривает и значимость онтологического, но акцент переносится на *сопредельные миры*, существующие где-то рядом с настоящим, представление о которых складывается в рамках творчества, освобождаясь от безусловно пророческого статуса, но сохраняя пафос наставничества.

ЛИТЕРАТУРА

- БАЙБУРИН, А., 1983. *Жилище в образах и преданиях восточных славян*. Ленинград: Наука.
- ЕСАУЛОВ, И. А., 2004. *Пасхальность русской словесности*. Москва: Круг.
- КОВТУН, Н., 2013. Иконическая христианская традиция в «Матренином дворе» А. Солженицына и «Избе» В. Распутина: проблема авторского диалога. *Филологический класс*, 3 (33). Екатеринбург, 17–26.
- КОВТУН, Н., 2011. Трикстер в окрестностях поздней деревенской прозы. *Respectus Philologicus*, 19 (24). Kaunas: VU KHF, 280–311.
- ЛЕПАХИН, В., 2002. *Икона в русской художественной литературе*. Москва: Отчий дом.
- ЛОТМАН, Ю., 2005. *О русской литературе. Статьи и исследования: история русской прозы, теория литературы*. Санкт-Петербург: Искусство СПб.
- МАКСИМ ГРЕК, 1993. О святых иконах. *Ил: ГАВРЮШИНА, Н. К., ред.-сост. Философия русского религиозного искусства XVI–XX вв. Антология*. Москва: Прогресс; Культура, 45–49.
- МИХАЙЛОВА, Г., 2008. Тема и вариации: «Деревенская проза» в начале нового века. *Литература*, 50 (2). Vilnius: VU leidykla, 64–74.
- ПЛЕХАНОВА, И., 2002. Игровое начало в художественном сознании В. Г. Распутина (рассказы 1980–1990-х годов). *Ил: КАЗАРКИН, А. П., ред.-сост. Сибирский текст в русской культуре: Сб. ст.* Томск: «Сибирика», 110–121.

- ПРОКОФЬЕВ, Н., 1964. Видение как жанр в древнерусской литературе. *Ученые записки Московского гос. педагогического ин-та*. Москва. Т. 231, 39–54.
- РАСПУТИН, В., 1990. *Cherchez la femme*. *Наш современник*, 3, 170–173.
- РАСПУТИН, В., 2007. *Собр. соч. в 4 т.* Т. 4. Иркутск: Издатель Сапронов.
- РЕМИЗОВА, М., 2007. *Только текст. Постсоветская проза и ее отражение в литературной критике*. Москва: Совпадение.
- РЫБАЛЬЧЕНКО, Т., 2007. Интуиция метафизического в прозе В. Распутина. *Ил:* МИНЕРАЛОВ, Ю. И., ПЛЕХАНОВА, И. И., ЮРЬЕВА, О. Ю., ред. *Три века русской литературы: Актуальные аспекты изучения*. Вып. 16: Междунар. науч. конф., посвященная 70-летию В. Распутина: материалы. Москва; Иркутск, 6–26.
- ТЮПА, В. И., 1996. Фазы мирового археосюжета как историческое ядро словаря мотивов. *Ил:* ТЮПА, В. И., ред. *Материалы к «Словарю сюжетов и мотивов русской литературы»: От сюжета к мотиву*. Новосибирск: Изд-во СО РАН. Вып. 1, 16–24.
- УРМАНОВ, А. В., 2003. *Творчество А. Солженицына*. Москва: Флинта – Наука.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ил:* ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью*. Ч. 3. Пер. с франц. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- FAUBIAN, J. D., 2008. Heterotopia: an Ecology. *Ил:* DEHAENE, M., DE CAUTER, L., eds. *Heterotopia and the City: Public Space in a Postcivil Society*. London; New York: Routledge, 31–39.
- NETHERINGTON, K., 1997. *The Badlands of Modernity: Heterotopia and Social Ordering*. London: Routledge.

Гетеротопии истории и гетеротопии наррации (Роман Л. Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик*)

Тунде Сабо

Западно-Венгерский университет
Сомбатхей, Венгрия

Известно, что концепция М. Фуко о других пространствах не является детально разработанной, когерентной теорией. Это – конспект лекции ученого французским архитекторам. Ввиду того что концепция не была достаточно разработана, она не раз подвергалась критике (см. Saldanha 2008), но, в то же время, эта концепция использовалась в самых различных областях науки¹.

Одной из наиболее плодотворных сфер для применения концепции Фуко является литературоведение, а именно анализ литературных произведений. Фуко, как мне кажется, придает термину «гетеротопия» двойное значение. В своих конспектах он пишет об определенных общественно-культурных пространствах, а в предисловии к книге *Слова и вещи* гетеротопию – так же, как и утопию – воспринимает как языковое явление: «Гетеротопии тревожат, видимо, потому, что незаметно они подрывают язык; потому что они мешают называть *это* и *то*; потому что они “разбивают” нарицательные имена или создают путаницу между ними; потому что они заранее разрушают “синтаксис”, и не только тот, который строит предложения, но и тот, менее явный, который “сцепляет” слова и вещи (по смежности или противостоянию друг другу)» (Фуко 1994: 30. Курсив мой. – Т. С.).

Мне представляется, что уже в своих конспектах Фуко не столько сосредоточен на действительных пространствах, сколько на семиотических принципах, с помощью которых общественные пространства различимы, отделимы друг от друга. Поэтому к литературному произведению, которое является одновременно языковым

¹ “The notion of heterotopia has also generated a host of conflicting interpretations and applications across a range of disciplines, particularly: architecture, history, social and cultural geography, literary studies, sociology and urban studies” (Johnson 2012: 4).

продуктом и семиотическим пространством, вполне применима концепция о гетеротопиях.

Согласно пятому принципу Фуко, гетеротопия – это обособленное пространство, вход в которое сопровождается актом открытия и закрытия. Этот принцип вполне созвучен одному из основных положений Ю. Лотмана о семиосфере. Лотман утверждает, что «одним из основных механизмов семиотической индивидуальности является граница» (Лотман 1999: 175), задача которой заключается в том, чтобы препятствовать вторжению внешних элементов и, в то же время, адаптировать внешнюю информацию. Как индивидуальный элемент семиосферы литературное произведение является закрытым пространством. Для того чтобы войти в него, мы должны знать его язык и литературный код. Это подтверждается и концепцией «открытого произведения» У. Эко, который рассматривает и описывает разные культурные эпохи с точки зрения «потребителя», то есть учитывая, насколько читатель должен вторгаться в пространство произведений (Есо 1998).

Для литературного произведения характерен и третий принцип Фуко, согласно которому гетеротопия может соединять и связывать между собой несовместимые или далекие друг от друга пространства. Во-первых, в акте чтения литературного произведения соприкасаются актуальное пространство читателя, физическое пространство, в котором реализовано произведение, и изображаемое в произведении пространство. Во-вторых, на уровне изображаемого мира свободно могут переплетаться самые различные, «действительные» или виртуальные, пространства. В-третьих, благодаря принципу интертекстуальности в пространстве литературного произведения могут активно действовать и другие литературные или нелитературные тексты. Здесь опять можно сослаться на Лотмана, по представлениям которого «текст – это семиотическое пространство, в котором взаимодействуют, интерферируют и иерархически самоорганизуются языки» (Лотман 1992: 152).

Таким же образом характеризует литературное произведение гетерохрония, четвертый принцип Фуко. Во-первых, чтение – это в любом случае уход во время, отличающееся от актуального времени чтения. Во-вторых, разным временным пластам принадлежат и время создания произведения, и процесс повествования, и сами рассказанные события. Последние два могут быть удвоены, даже умножены с помощью предыстории персонажей и нарратора или использования разных типов повествования от первого лица. В-третьих, через интертекстуальные связи количество временных пластов растет, то есть время в литературном произведении «кумулирует». А устные, не зафиксированные письменно жанры можно воспринимать как параллель к гетеротопиям, основанным на утекании времени, то есть характеризующимся абсолютной темпоральностью.

Литературное произведение часто представляет собой пространство девиации (первый принцип Фуко). С одной стороны, как содержащее отклоняющиеся от общественных норм идеи и сюжеты (достаточно вспомнить запрещенную литературу, существующую в любую эпоху). С другой стороны, как пространство с

отличающимся от нормы употреблением языка (самый наглядный пример – «заумь» футуристов)².

Если причислять к литературе ритуалы, сопровождающие мифы, то можно сказать, что литература могла функционировать как кризисная гетеротопия. Здесь имеет особое значение употребление прошедшего времени, поскольку сам Фуко считал общественные пространства кризиса вымирающими³. Эта исчезающая функция подтверждает, что для литературного произведения характерен и второй принцип Фуко, согласно которому гетеротопия выполняет определенную общественную функцию, которая меняется в каждую эпоху. То, что функция литературного произведения определялась в каждую эпоху по-разному, и то, что литература в разные времена играла разную роль, – не требует доказательств.

В конце концов, литературное произведение функционирует почти так, как зеркало, соединяющее, согласно определению Фуко, утопию и гетеротопию. С одной стороны, литературное произведение так же, как и гетеротопия, существует физически, в определенной взаимосвязи с окружающими его пространственными элементами, и надо вступить с ним в связь, чтобы оно заработало. С другой стороны, то, что литературное произведение показывает – позитивный или негативный аналог личных или общественных аспектов человеческого существования, – не реальность, так же, как и мир утопии.

Все вышесказанное подтверждает, что к литературному произведению как семиотическому пространству вполне применимы принципы гетеротопологии Фуко, с тем только ограничением, что в этом случае речь идет не о физическом, а о виртуальном пространстве, которое, в свою очередь, существует в тесной связи с физическими общественными пространствами (см., например, театр или литературные салоны).

В связи с концепцией Фуко, основным является критическое замечание, что ее автор не устанавливает, по отношению к чему можно говорить о гетеротопиях – иметь ли в виду физические или же виртуальные пространства. Его концепция только внушает представление о том, что в общественно-культурном пространстве существует некое центральное пространство, пространство «нормального»

² Тут уместно упомянуть Р. Барта, который говорил о том, что при чтении маркиза де Сада «удовольствие порождается известными разрывами (или столкновениями): в соприкосновении приходят антипатические коды (например, возвышенный и тривиальный); возникают до смешного высокопарные неологизмы; порнографические пассажи отливаются в столь чистые в своей правильности фразы, что их можно принять за грамматические примеры. Как утверждает в таких случаях теория текста, язык оказывается перераспределен, причем это перераспределение во всех случаях происходит *благодаря разрыву*» (Барт 1994: 465. Курсив мой. – Т. С.).

³ См.: “In the so-called primitive societies, there is a certain form of heterotopia that I would call crisis heterotopias, i. e., there are privileged or sacred or forbidden places, reserved for individuals who are, in relation to society and to the human environment in which they live, in a state of crisis: adolescents, menstruating women, pregnant women, the elderly, etc. In our society, these crisis heterotopias are persistently disappearing, though a few remnants can still be found” (Foucault 1984).

повседневного быта, и от него отклоняются пространства девиации или иллюзии. Эта имплицитная точка опоры также созвучна концепции Лотмана о семиосфере, основными категориями которой являются центр и периферия (Лотман 1999: 170). В семиотическом пространстве, о котором говорит Лотман, периферия такой же и настолько же действительный пространственный элемент, как центр, и отличается от него только по вектору и силе влияния. С другой стороны, поскольку модель Лотмана – в противовес концепции Фуко – динамична, центр и периферия время от времени меняются местами – что, собственно, и движет развитием культуры.

Но о том, что характеризует пространственные элементы, находящиеся между центром и периферией, не говорит ни Лотман, ни Фуко. Если подумать об общественных пространствах, то очевидно, что среди пространств «нормального» повседневного быта существует не одно пространство, к которому применимы принципы гетеротопий⁴. Это объясняется тем, что все общественные пространства проникнуты семиозисом, с помощью которого они разделены и отличаются друг от друга, и который управляет поведением входящих в эти пространства членов общества. Поэтому, я думаю, что собственное различие между общественными пространственными элементами заключается только в мере их «девиантности». В то же время, необходимо уточнять, какие именно пространства считать «нормальными» с точки зрения данного общества, то есть, что считать центром, по отношению к которому может быть установлена степень девиантности других пространств.

Все это характерно и для текста – основного элемента культуры как семиотического пространства. Если иметь в виду только тексты в узком смысле (то есть тексты, оформленные на естественном языке), то оказывается, что в любой культуре, в любом дискурсе или жанре существуют свои «нормальные», центральные, то есть канонизированные, и «девиантные», то есть гетеротопные по сравнению с ними, тексты и нарративы. Очевидно, что в пространстве европейской культуры по степени девиантности сильно различаются, например, редакторская статья на первой странице общественно-политической газеты, повесть, распространяемая в самиздате, и анонимный донос.

Все это интересно потому, что, как мы увидим, в романе Л. Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик* (2006) представлены не только многочисленные историко-общественные гетеротопии, но на уровне наррации использованы разные текстовые гетеротопии. В авторской рефлексии появляются гетеротопии сознания, и в итоге сам роман, по сравнению с канонизированными формами, представляет собой гетеротопический текст.

Центр сюжета романа Улицкой представляет собой попытку главного героя воскресить церковь Иакова, первое еврейское христианское общество в Израиле. Отец

⁴ Можно задаться вопросом: что является гетеротопией – муниципальная начальная школа, закрытая монастырская школа или детский дом? На основе принципов Фуко, все они могут быть причислены к гетеротопиям. Различие заключается только в мере девиантности этих общественных пространств или, другими словами, в степени их близости к центру или периферии.

Даниэль создает свою маленькую общину, которую, согласно принципам Фуко, можно определить как гетеротопию компенсации. Не столько по строгой системе пространственной и бытовой организации, которую выделяет Фуко в этом типе гетеротопии, а скорее, по своим теологическим целям. «Я хотел бы, чтобы некоторые евреи-христиане – а их в мире немало – могли вернуться в Израиль, и восстановилась бы церковь Иакова, Иерусалимская община, ведущая свое происхождение от той последней трапезы Учителя с Учениками, которую почитают все христиане мира» (Улицкая 2010: 110)⁵. Тем не менее, с точки зрения окружающей среды, община Даниэля предстает как пространство девиации, поскольку его цели не приемлемы ни для одного из представителей официальных церквей.

Сам Израиль как пространство осуществления мечты героя во многом гетеротопичен. Исторически – с точки зрения въезжающих туда из стран Европы евреев. Символически – как пространство, где, не смешиваясь, живут рядом три больших религии мира: иудаизм, христианство и ислам: «Три этих мира как будто существуют на одном пространстве, почти не пересекаясь» (595). Особенно подчеркивается в романе гетерохронический характер Израиля. В этом пространстве находятся рядом исторические памятники эпохи Христа и предыдущих эпох, некоторые моменты из истории израильского государства, время работы отца Даниэля в Израиле и тексты, созданные разными персонажами уже после его смерти.

В судьбе героя определяющую роль играют две гетеротопии: гетто и монастырь. Первая входит в ряд гетеротопий девиации, но тут пространство выделяется по расовой принадлежности, а не по принципу поведения. Монастырь – это гетеротопия компенсации, поскольку на его территории стремятся к идеальному образу жизни. Для характеристики героя важно то, что его функция – раскрыть эти закрытые гетеротопии. В гетто эта функция реализуется физически: с помощью Даниэля освобождаются триста заключенных Эмского гетто. Раскрытие монастыря происходит отчасти физически, потому что, как говорит брат Даниэля Авигодор: «Без него <Даниэля> ни одно дело, связанное с внешним миром, не могло решаться» (153). Отчасти раскрытие имеет символический характер: Даниэль служит всем нуждающимся, вне зависимости от их расовой принадлежности, национальности или вероисповедания⁶.

С жизнью главного героя переплетается судьба множества других персонажей, и в их жизни также играют большую роль различные историко-общественные гетеротопии. В этом плане среди второстепенных персонажей выделяется Рита Ковач. В ходе условного сюжета настоящего времени она живет в Израиле, в доме престарелых. По определению Фуко, дом престарелых – это смешанный тип «другого

⁵ Далее в скобках указываются только страницы романа Улицкой.

⁶ Ясмينا Войводић в своей работе «Трансферы Даниэля Штайна» сущность образа главного героя видит именно в его нахождении на границе, в нарушении им внешних правил – гражданских, социальных, политических, административных (Vojvodić 2011). Бенджамин Сатклифф в образе Даниэля подчеркивает идею толерантности (Sutcliffe 2009).

пространства»: отчасти кризисного, отчасти девиантного. Однако для героини это не только переходное пространство из жизни в смерть, но и сфера возможностей для приближения к центру, к более приемлемым для окружающей среды нравственным нормам. В доме престарелых Рита Ковач из преданного коммуниста превращается в верующего человека и вступает в англиканскую церковь.

В ее предыстории также преобладают гетеротопии: она жила в гетто в городе Эмске, несколько раз сидела в тюрьме, находилась в лагерях ГУЛага, а своих детей, сына и дочь, оставила в советском детском доме.

Детский дом как гетеротопия играет основную роль в судьбе ее дочери Эвы Манукян. Воспоминания о детском доме определяют всю ее последующую жизнь, ее отношение как к матери, так и к Эстер Гантман. Гантманы (Эстер и ее муж хирург Исаак Гантман) также были обитателями Эмского гетто, а после бегства из него жили в партизанском лагере. С точки зрения порождения текста, этот лагерь – одна из важнейших гетеротопий романа: здесь встречаются все главные, с точки зрения наррации, персонажи. Здесь, среди освободившихся жителей гетто, с помощью супругов Гантманов родится Эва Манукян, позднее здесь же Исаак Гантман своим заступничеством спасет от расстрела отца Даниэля.

Подводя итоги, можно сказать, что ядром романа Улицкой, как с точки зрения сюжета, так и с точки зрения порождения текста, послужили две гетеротопии – гетто и партизанский лагерь.

В жизни второстепенных или третьестепенных образов тоже появляются самые различные гетеротопии: например, пещера духовного отца Федора, тайные монастырские квартиры в Вильнюсе, бюро СС и НКВД, психиатрическая больница, церковь и кладбище. Наряду с этими «другими пространствами» нужно выделить приемную Иоанна Павла II в Ватикане, потому что она является не гетеротопией, а центральным пространством как в структурном, так и в символическом плане. Центральное значение этого пространства подчеркивается на нескольких уровнях романа. Даниэль, который в сюжетное время постоянно находится в пути, едет в Рим не по своей инициативе и встречается с папой римским случайно. Тем не менее, их встреча занимает центральное место в структуре романа: беседа Даниэля и папы происходит в третьей из пяти глав. Она – в отличие от других сцен романа – передана удвоенной прямой речью: Даниэль излагает папе свои планы, надежды и мысли о взаимоотношениях иудаизма и христианства от первого лица, и он же от первого лица, своими словами, передает этот разговор Хильде. Действенная сила его слов и мыслей достигает наивысшей эффективности именно в этом месте романа. Встреча папы римского, представителя центрального пространства, со связанным с периферийными пространствами Даниэлем приводит, согласно теории Лотмана, к серьезным семиотическим сдвигам в мировом пространстве, в отношении католической церкви к другим религиям. За разговором Иоанна Павла II и Даниэля в романе следует отрывок из биографии папы, в котором без комментариев перечислены важнейшие его поступки, связанные с взаимоотношениями мировых

религий, – путешествие в Израиль, посещение мечети и просьба о прощении у всех народов от имени католической церкви.

Изображенные в романе судьбы и события недоступны для читателя непосредственно. Они появляются в особом текстовом пространстве, и читатель должен их реконструировать с помощью разных текстовых гетеротопий.

В истории литературных жанров доминантная роль повествования утвердилась именно как отличительная черта романа. Будь то наррация от третьего или от первого лица, дневник, записки или квази-диалогическая форма писем – в жанре романа повествование всегда играло основную роль (и продолжает играть даже в постмодернизме). С точки зрения наррации, роман Улицкой представляет собой нечто особое. Традиционного повествования в романе почти нет, жизненный путь и внутренний мир главного героя прослеживаются не с помощью нарратора. Письма разных персонажей, которые занимают большую часть текста, говорят в первую очередь не о Даниэле, а о жизненной ситуации и проблемах этих же персонажей – Даниэль связан с ними в той или иной мере. В реконструкции его жизненного пути большую роль играют разные текстовые гетеротопии. Под этим я подразумеваю такие виды текстов, которые, в широком и (по сравнению с литературной наррацией) в узком смысле, занимают в семиотическом пространстве культуры периферийную позицию. М. Бахтин в своей работе «Из предыстории романного слова» утверждал, что жанр романа способен интегрировать любой тип текстов: «Все прямые изобразительные и выразительные средства жанров и сами жанры, входя в роман, становятся в нем предметом изображения» (Бахтин 2012). В романе *Даниэль Штайн, переводчик* происходит нечто похожее, но с той разницей, что Улицкая использует разные нелитературные, периферийные жанры, не интегрируя их в единой наррации, а как будто сохраняя им присущий, непосредственный характер.

Эти квази-документы многообразны не только в жанровом плане, но и с точки зрения времени и места их создания⁷. В оглавлении книги, где зафиксированы время и место создания текстов, а также их жанровая принадлежность, артикулируется, можно сказать, гетеротопичность и гетерохроничность нарративного пласта произведения. Самыми яркими представителями гетеротопических, то есть периферийных, с точки зрения художественного дискурса, текстов являются, например, бумаги из архива НКВД, доносы, проповеди, письмо о крещении, признание в нетрадиционной сексуальной ориентации (coming out) молодого человека, объявления в стенгазете, тексты на открытках, психиатрический диагноз, афиша для путеводителя и т. д. Происхождение текстов самое разное: из городов Америки и Европы (в первую очередь Польши, Белоруссии и Литвы) и разных мест Израиля. С точки зрения времени создания текстов, можно условно выделить три разных временных пласта. Первый из них – период Второй мировой войны и послевоенные годы (до 60-х гг.). Второй – это последние десять–пятнадцать лет жизни Даниэля, до его смерти в

⁷ Статистику о персонажах и жанрах, использованных в романе Улицкой, см.: Zakorné Rácz 2010.

1995-м г. Третий временной пласт принадлежит высшему текстовому уровню: это время написания романа.

Каждые пять глав романа завершаются московскими письмами Л. Улицкой к Е. Костюкович, датированными 2006 годом. Эти письма представляют собой особый метатекст с двойной функцией. С одной стороны, форма личного письма уравнивает автора с его персонажами, в судьбе которых знакомство с Даниэлем также привело к более или менее значительным изменениям, о чем они рассказывают в письмах. С другой стороны, в своих письмах Улицкая воспринимает текст романа как ею созданный, сводя этим к нулю документальность разных текстов и случайность их местоположения в романе. Этот прием, на первый взгляд, может показаться странным, но, на самом деле, он продолжает известную традицию русской литературы. Он напоминает изменяющуюся позицию автора-нарратора в романе *Евгений Онегин*, который то позиционирует себя на уровне своих персонажей, то обращается прямо к читателю и при этом рефлектирует по поводу жанра создаваемого произведения.

Шесть писем Улицкой в семиотическом пространстве романа образуют отдельный пласт – текстовую гетеротопию, где в центр ставятся отношение автора к теме романа и жанровые особенности текста. Определение жанра меняется по ходу создания текста. Изначальный замысел документального романа отброшен, и введение фиктивных элементов – имен, персонажей, мест и действий – приводит к роману, основанному на монтажной технике.

Сущность романа, его смысловое ядро, каким его видит автор, появляется в новой форме гетеротопии. В шестом письме Улицкая пишет о том, что ей снилось пребывание в сложно построенном пространстве, в «мире знания». Здесь речь идет об удвоенной гетеротопии сознания: сон всегда выступает как «другое пространство» по сравнению с нормальным, дневным состоянием человеческого сознания, а «мир знания» – это тоже особое нематериальное пространство сознания. Пространственная конструкция усложняется в еще большей мере, когда фантастическое полуангельское – полуживотное существо, содержащее в себе главный вопрос Улицкой в связи с образом Даниэля и также ответ на этот вопрос, превращается в пространство, в котором размещается весь мир, включая самого автора и его героя.

Резюмируя, можно сказать, что в романе Л. Улицкой *Даниэль Штайн, переводчик* гетеротопии разного типа выполняют важную структурирующую задачу на всех уровнях произведения. Жизненный путь героев проходит через самые различные историко-общественные гетеротопии. История главного героя реконструируется с помощью текстовых гетеротопий, а смысл его жизненной задачи автор осмысляет в форме сложно построенной гетеротопии сознания.

Все вышесказанное, на мой взгляд, доказывает, что если воспринимать термин «гетеротопия» Фуко как обозначающий особое семиотическое пространство, то он вполне применим для анализа литературного произведения.

ЛИТЕРАТУРА

- БАРТ, Р., 1994. Удовольствие от текста. *In*: БАРТ, Р. *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. Москва: Прогресс; Универс, 462–518.
- БАХТИН, М., 2012. Из предыстории романного слова. *Библиотека Гумер – литературоведение*. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/iz_istromslov.php [см. 03 08 2013].
- ЛОТМАН, Ю. М., 1999. *Внутри мыслящих миров*. Москва: Языки русской культуры.
- ЛОТМАН, Ю. М., 1992. *Избранные статьи*. Т. 1. *Статьи по семиотике*. Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> [см. 02 05 2013].
- УЛИЦКАЯ Л., 2010. *Даниэль Штайн, переводчик*. Москва: Эксмо.
- ФУКО, М., 1994. Предисловие. *In*: ФУКО, М. *Слова и вещи. Археология гуманитарных наук*. Режим доступа: http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/fuko_slv/intro2.php [см. 02 04 2013]
- ЕСО, У., 1998. *Nyitott mű*. Budapest: Európa.
- FOUCAULT, M., 1984. *Of Other Spaces. Heterotopias*. Режим доступа: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html> [см. 02 04 2013].
- JOHNSON, P., 2012. *Heterotopian Studies : Interpretations of Heterotopia*. Режим доступа: <http://www.heterotopiastudies.com/wp-content/uploads/2012/05/3.1-Interpretations-pdf.pdf> [см. 02 04 2013].
- SUTCLIFFE, B. M., 2009. Liudmila Ulitskai's Literature of Tolerance. *The Russian Review* 68, 495–509.
- SALDANHA, A., 2008. Heterotopia and structuralism. *Environment and Planning A*. Vol. 40, No. 9, 2080–2096.
- VOJVODIĆ, J., 2011. Трансферы Даниэля Штайна. *Russian Literature* LXIX /1, 141–155.
- ZAKORNÉ RÁCZ, E., 2010. *A közvetítés alakzata Ljudmila Ulitskaja „Daniel Stein, tolmács” című művében*. Szombathely, Рукопись.

Современные идиллии. Способы и функции обращения к идиллическому хронотопу в избранных произведениях новейшей русской литературы

Катажина Сыска

Ягеллонский университет
Краков, Польша

Идиллия – понимаемая не как жанр, но как модель мироустройства, как хронотоп и художественная модальность – обладает чрезвычайно четкими и узнаваемыми пространственно-временными характеристиками, отсылая одновременно к двум идеалам – пространственному идеалу Аркадии и шире – райского сада, и временному идеалу Золотого века. Уже Ф. Шиллер в конце XVIII в. предложил вывести такие категории как идиллия, элегия и сатира за пределы одноименных жанров и трактовать их как определенный «строй чувств» (Шиллер 1957: 421). Такой внежанровый подход к идиллии продолжили, в частности, М. Бахтин, разработавший понятие идиллического хронотопа (Бахтин 1975: 372–384), а также В. Тюпа и И. Есаулов, пользующиеся термином идиллического модуса художественности (Тюпа 2001; Есаулов 1997). Таким образом, можно определить идиллию как «строй чувств» или тип художественного сознания, который в литературном произведении порождает характерные типы времени-пространства, персонажей и сюжетов.

Идиллические локусы в известной степени гетеротопичны¹. Во-первых, они

¹ Может создаться впечатление, что идиллия ближе к утопии, чем к гетеротопии. Однако между идиллией и утопией есть ряд существенных различий. Во-первых, утопия по определению фантастична. Идиллические места по сравнению с утопическими более правдоподобны и реалистичны (разумеется, речь идет о литературных репрезентациях обоих этих типов пространств). В рамках идиллических пространств существуют вполне реалистичные типичные их воплощения: деревня, дача, родной дом, топика сельской природы (луг, поле, речка) и т. д. Во-вторых, утопия, как правило, устремлена в будущее (реже в прошедшее), в то время как идиллия существует в настоящем времени. Грег Гаррард, анализируя роль пасторали в экологическом дискурсе в американской прозе, утверждал: «утопия

моделируются не как нейтральное место, но как пространство повышенной упорядоченности, гармоничности, концентрированного счастья. В этом идилия соответствует шестому принципу гетеротопии по Фуко – это пространство столь совершенное, что выявляет несовершенство остального мира (Foucault 2006: 124). Во-вторых, идилический хронотоп предполагает своеобразное накопление времени-пространства: «смягчение всех граней времени» за счет «единства места жизни поколений» (Бахтин 1975: 373), чем отчетливо напоминает гетеротопии аккумулярованного времени или вечности (третий принцип, по Фуко) (Foucault 2006: 122). В конце концов, идилия может восприниматься как «другое место» по отношению к различным видам господствующего пространства (государства, общества, власти), так как одной из основополагающих черт идилического мира является удаленность от широко понимаемого центра, то есть мира так называемой «большой группы» (Иванов 1996: 73–78) – будь то город, столица, королевский двор (или другие локусы власти). Подчеркнуто частный, аполитичный и безразличный к событиям большой истории, близкий к жизни природы, созданный из межличностных отношений мир идилии устойчив к идеологиям, поэтому он зачастую противостоит доминирующим дискурсам своей эпохи и навязываемым ими практикам поведения.

Как ни странно, идилические места – как топосы личного, маленького счастья, гармонического существования субъекта в общении природой и с близкими Другими – в современной русской литературе встречаются довольно часто². Однако здесь необходимо сделать два замечания. Во-первых, идилические мотивы претерпели сильные изменения. Говорится в первую очередь об урбанизации идилии и ее романизации. Ренато Поджоли обращает внимание, что идилия нового времени переходит из поэзии в прозу и становится реалистичной или даже натуралистичной (Poggioli 1960: 65–66). Кроме того, идилические пространства предстают часто в виде разрушенных или находящихся под угрозой. Бахтин утверждал, что «тема разрушения идилии <...> становится одной из основных тем литературы в конце XVIII и в первой половине XIX века» (Бахтин 1975: 380). В связи с этим актуальным становится различие стилизации (которую Поджоли называл «идиллией формы») и настоящей «идилии духа» (Poggioli 1960: 74), так как современные писатели часто обращаются к идилической модальности полемически или критически. Поджоли пишет: «Современная идилия иронична и двусмысленна, так как начинается с подражания, а завершается пародией. Это как будто идилия наизнанку: показывает буколический идеал лишь для того, чтобы его разоблачить»

ожидает спасительного будущего», «идилия прославляет щедрое настоящее», а «элегия с ностальгией смотрит на ушедшее прошлое» (Garrard 2004: 42). Кроме того, утопия имеет общий охват – это идеальное государство или совершенное общество. Идилия, в свою очередь, является подчеркнуто частной, индивидуальной, камерной.

² Принятая нами дефиниция идилической модальности опирается на работы М. Бахтина (1975), В. фон Гумбольдта (1985), В. Тюпы (2006), И. Есаулова (1997), М. Иванова (1996), Р. Поджоли (Poggioli 1960) и М. Залеского (Zaleski 2007).

(Poggioli 1960: 67)³. Польский литературовед М. Залески (2007) среди таких ложных идиллий выделил коррумпированную идиллию (лубочные пропагандистские тексты); антиидиллию – когда идиллический идеал привлекается для того, чтобы подвергнуться сокрушению, разоблачению и осмеянию (например, третья часть романа В. Сорокина *Норма* или *Роман* того же автора); неидиллию – когда традиционно идиллические локусы описываются не-идиллически, выявляя несоответствие идеала действительности (например, *Карамзин. Деревенский дневник* Л. Петрушевской). Эту типологию можно расширить разрушенной или исчезнувшей идиллией (например, роман А. Чудакова *Ложится мгла на старые ступени*), где преобладает элегическое переживание, тоска по утраченному раю.

Однако существуют произведения, в которых идиллический хронотоп предстает не как разрушенный или вывернутый наизнанку, где идиллические мотивы не прием, а доминанта, где идиллия разворачивается здесь и сейчас, «прославляя щедрое настоящее» (Garrard 2004: 42). К ним можно отнести, в частности, некоторые романы и рассказы Людмилы Улицкой (например, «Путь осла»), повесть *Рождение* Алексея Варламова, повесть *Лада, или Радость* Тимура Кибирова. В настоящей статье мы сосредоточимся на романе Улицкой *Медея и ее дети* (1996) и избранных стихотворениях Кибирова.

Роман Улицкой опровергает утверждение Бахтина о том, что идиллические элементы в текстах нового времени «появляются частично или в сублимированном виде» (Бахтин 1975: 375). Это удивительно образцовое идиллическое произведение, в котором раскрываются все названные Бахтиным черты идиллии. Идиллический хронотоп предстает здесь как цельный, прочный и континуальный.

Бахтин называет три основные черты идиллического хронотопа. Первая – это «органическая прикрепленность, приращенность жизни и ее событий к месту, родной стране со всеми ее уголками, <...> где жили отцы и деды, будут жить дети и внуки» (Бахтин 1975: 373). Благодаря концентрации на небольшом пространстве жизни многих поколений происходит ослабление традиционных бинарных границ: пространственной границы между внешним и внутренним (я – Другой; я – природа) и временной границы между жизнью и смертью. Вторая черта – «строгая ограниченность только основными немногочисленными реальностями жизни», такими как «любовь, рождение, смерть, брак, труд, еда и питье, возрасты» (Бахтин 1975: 373). Эти основные события частной жизни поэтизируются, приобретают сакральное значение, превращая быт в бытие. Таким образом стирается также оппозиция между сакральным и профанным. И, наконец, третья черта – «сочетание человеческой жизни с жизнью природы, единство их ритма» (Бахтин 1975: 374).

Дом Медеи, расположенный в сельской местности в Крыму, является местом, где рассеянные по всей Евразии члены семьи Синопли во время летних заездов общаются

³ Если не указано иначе, источники на польском и английском языках цитируются в переводе автора статьи.

не только друг с другом, но также с историей рода, сохранившейся в элементах пейзажа (кладбище, вид на бухту, где плавали корабли прадеда Харлампия), в семейных святынях, хранимых Медеей в таинственном сундучке (трубка деда, фотографии, пряди волос от первой стрижки детей). Индивидуальная память беззаботных крымских каникул соединяется с коллективной памятью рода посредством самых простых предметов. Взрослые привозят с собой детей и внуков, которые, знакомясь, вселяют надежду на поддержание семейных связей в будущем. Во время описанного в романе лета в Поселке одновременно пребывают представители четырех поколений, принося в эту общину опыт своей генерации, страны (Россия, Литва, Грузия, Армения, Узбекистан), культуры. Таким образом стены небольшого четырехкомнатного дома значительно расширяются, создавая модель микрокосмоса. Дом Медеи – волшебный центр, который противодействует центробежным силам истории и воссоединяет семью, своеобразный метадом, который воспринимается как родное место многочисленными родственниками, у каждого из которых есть свой собственный дом.

Верхний Поселок, расположенный близ моря, полуокруженный горами, обладает всеми чертами *locus amoenus*. Стоит однако отметить, что идиллическое пространство не существует само по себе – оно обусловлено присутствием людей, которые им наслаждаются и обретают в нем счастье. Поэтому О. Мандельштам описывал элементы идиллического мира эллинизма исключительно в категориях причастности: «<...> это тепло очага, ощущаемое как священное, всякая собственность, приобщающая часть внешнего мира к человеку, <...> это всякая печка, около которой сидит человек и ценит ее тепло, как родственное его внутреннему теплу» (Мандельштам 1987: 63–64). В романе элементы пейзажа воспринимаются обитателями идиллии как что-то совершенно знакомые и родное, любимое и активно любящее. Приведем несколько характеристик взаимоотношений героев с пространством: «Медея знала свою малую родину, как содержимое собственного буфета» (Улицкая 2008: 12)⁴; «Крымская земля всегда была щедра к Медее, дарила ей свои редкости. Зато и Медея благодарно помнила каждую из своих находок» (13); «Своими подошвами она чувствовала благосклонность здешних мест, ни на какие другие края не променяла бы этой приходящей в упадок земли и выезжала из Крыма за всю свою жизнь дважды, в общей сложности на шесть недель» (14); «Георгий любил их <горы – К. С.>, как можно любить лицо матери или тело жены» (40). Синкретизм существования людей и природы отражается в топонимии. Наричательные имена становятся собственными (место, где находится дом Медеи, – это просто Поселок), безымянные места получают частные названия (Бухточки Медеи), а мифологические названия благодаря уменьшительной форме приобретают оттенок камерной теплоты (мыс возле дома героини именуют Пупком земли).

В доме Медеи совмещается несколько временных пластов – СССР 1970-х гг. (время действия), то, что охвачено памятью героев (дореволюционная и постсоветская

⁴ Далее в скобках указываются только страницы романа Улицкой.

Россия) и пейзажем (греческая древность). Время здесь измеряется не протяженностью индивидуальных существований, но своеобразным континуумом рода Синопли. В такой временной действительности смерть теряет статус экзистенциальной окончательности. Медея общается со своими усопшими родителями, которые являются ей в таком виде, как будто после смерти в них происходят жизненные процессы – мать поменяла прическу, отец отпустил бороду (64–65). Умершие отчасти продолжают существование в телах живых благодаря характерным наследственным чертам: у Сандрочки и Ники огненно-рыжие волосы прабабки Матильды и ее сексуальная энергия, Маша, как большинство женщин Синопли, видит в темноте, у мужчин – укороченный мизинец (от деда). Генетическая преемственность неоднократно подчеркивается в романе (325; 409–410). Весьма интересен на первый взгляд незначительный эпизод – воспоминание младшего брата Медеи Дмитрия о похоронах родителей. Малыш запомнил, что траурная процессия должна была уступить дорогу машине молодоженов, так как перед панихидой в этой же церкви было венчание. Это детское воспоминание выявляет сугубо идиллическую структуру времени – соседство новой жизни (свадьба, будущий ребенок) со смертью (Бахтин 1975: 373). Даже завершающее действие самоубийство молодой женщины Маши смягчается путем придания ему осмысленности – на похоронах Маши враждующие много лет сестры Медея и Сандрочка (у которой был роман с мужем Медеи) впервые встречаются и прощают друг друга. Единство рода восстанавливается. М. Иванов отмечал, что в идиллическом хронотопе смерть «преодолевается переживанием единства с вечной и щедрой на добро природой (созерцание), с открытыми и отзывчивыми людьми (сочувствие, сострадание)» (Иванов 1996: 136). Действительно, на похоронах «семья Синопли была представлена всеми своими ветвями» (564), а реконструкция событий показывает, что Маша совершила самоубийство в день весеннего равноденствия, обещающего возобновление жизни. В романе доминирует циклическое время, обусловленное ритмом природы (весенне-летние визиты родственников, зимнее одиночество Медеи) и аграрным календарем (сбор трав, фруктов на вино и заготовки). Вечное бытие природы поглощает даже человеческую смерть: муж Медеи Самуил умирает в разгар весны, а его кончина описана как воссоединение с природой: «Он смотрел в сторону столовых гор, а они смотрели на него – дружелюбно, как равные на равного» (365).

Идиллия – это хронотоп маленькой частной жизни, в определенной степени альтернативной по отношению к историческому времени. Хотя сюжет охватывает больше ста лет, даты появляются крайне редко, и они всегда связаны с событиями частной жизни (даты рождения Медеи и смерти ее родителей, указанные на надгробии годы жизни Самуила, роковой 1946 год – роман Самуила с Сандрой). Единственная историческая дата – год смерти Сталина (1953) – в романе упоминается как год личной трагедии – раскрытия правды об измене мужа. Оба события предвещал пророческий сон героини. Ее реакция на столь важное для страны и мира событие отчетливо выявляет идиллическую иерархию ценностей, согласно которой

личная, духовная и семейная жизнь несравнимо важнее и реальнее исторических и политических событий:

Меделя наблюдала живое горе и искренние слезы, бессловесные проклятия тех, кто не мог это горе разделить, но оставалась вполне равнодушной к этому событию <смерти Сталина. – К. С.>. Гораздо больше она была озабочена второй половиной сна... Что делала в нем Сандрочка, что предвещает ее присутствие? (368).

В день похорон вождя Меделя «постояла положенное, а потом пошла на свой виноградник и до вечера чистила его. Все это было для нее отдаленным гулом чуждой жизни» (391–392). Любопытно, что некоторые действия обитателей идиллии оспаривают политические решения власти. Меделя неоднократно выражает сожаление о том, что в Крыму не стало татар и их культуры (речь идет о массовых депортациях татар в 1944 г.), поэтому завещает дом внуку соседа-татарина, таким образом символически противодействуя сталинским выселениям.

Определенная дистанция к событиям большого мира, большой истории (или, по определению Иванова, *большой группы*) освобождает место для культивирования частной жизни. Входя в дом Медели, ее родственники отказываются от своих привычных идентификаций – профессиональных, имущественных, социальных, становясь преимущественно носителями «межличностных, а не конвенциональных ролей, сформулированных как бы самой жизнью» (Иванов 1996: 136): родителями, детьми, друзьями, любовниками. Активность персонажей ограничивается самыми основными природными действиями: приготовлением пищи, едой, отдыхом, любовью, несложной физической работой, общением, которые приобретают статус повседневных священных ритуалов. *Locus communis* идиллической действительности – общая трапеза – описывается в типично идиллическом ключе: там и виноградная лоза, и домашнее вино, и очаг с горящим огнем, и музыка, и счастье пирующих, которые «радуются друг другу» (44–46; 240–241). Прослеживаются также «дополнительные» идиллические сюжеты, такие как возвращение скитальца из мира «большой группы» в идиллический уголок (это судьба несостоявшегося ученого – племянника Медели Георгия, который бросает Москву, науку, поселяется в Крыму и становится преемником тетки) и счастливая супружеская любовь пожилой пары – явная отсылка к Филемону и Бавкиде: «Они тихо сидели, наслаждаясь взаимным присутствием, покоем и любовью, в которой не было теперь никакого изъяна» (349). Удивляет обилие образов детей, которые, по Бахтину, «еще окутанные атмосферой идиллии, именно оттуда первоначально <...> проникли в роман» (Бахтин 1975: 375). Это запуганная сирота Маша, больной ДПЦ Виталис, подростки Катя и Артем, милые малыши Лизочка и Алик. Сюда же можно отнести и многочисленные раздумья бездетной Медели о детской психологии.

Вначале мы определили идиллический хронотоп в романе *Меделя и ее дети* как цельный, прочный и континуальный. Он целен за счет наличия черт идиллического локуса. Что дает основание назвать его прочным? Идиллия не заполняет всего

романного времени-пространства. В нем присутствуют угрожающие идиллии чужеродные явления и события, которые, однако, преодолеваются на уровне сюжета и поэтики. Имеются в виду, с одной стороны, различные низовые аспекты жизни (например, длительная кишечная болезнь Самуила, довольно прямые описания сексуальной сферы и т. д.), которые не устраниваются за рамки идиллии, наоборот – демонстрируются как естественная часть гармонической действительности. К примеру, натуралистично представленное физическое разложение Самуила сопровождается описанием его духовного роста, углубления в тонкости иудаистского богословия. Вторая серьезная угроза прочности семейной идиллии – предательская измена мужа Медеи (его роман с младшей сестрой жены, Сандрой) и последующая многолетняя вражда сестер – также в итоге решается положительно: смерть и похороны Маши (своеобразная живая жертва) вновь их объединяют. Идиллия спасена. В романе Улицкой идиллический мир динамичен – он, как персонаж, подвергается испытаниям и выдерживает их. Поэтому в изображенном мире прослеживается отчетливая динамика преодоления Хаоса Космосом, гармонизирования потенциально непримиримых начал. В этом идиллический хронотоп родственен мифу, мифопоэтическому нарративу, призванному противодействовать энтропии. Владимир Топоров утверждал: «мифопоэтическое являет себя как творческое начало эктропической направленности, как противовес угрозе энтропического погружения в <...> хаос» (Топоров 1995: 5). Здесь заложенный в заглавии трагический античный миф о Медее переосмысливается и получает счастливую развязку, соответствующую правилам идиллического мира.

Идиллия в «семейной хронике» Улицкой выдерживает испытания благодаря традиционно не свойственной этому хронотопу открытости, эластичности, способности не отгораживаться от чужого, но включать его в свои пределы и преобразовывать, как в, казалось бы, вскользь упомянутой игре детей Синопли – парализованного Виталиса и Алика, которая, по сути, является микромоделью всего романа: «Алик построил в куче песка дворец, предназначенный Виталису на слом, – это была их постоянная игра: Алик строил, Виталис ломал, и оба радовались» (427–428). И, наконец, – это идиллия континуальная, так как она не распадается вместе со смертью ее центрального обитателя – Медеи. Из *Эпилога* мы узнаем, что Георгий переехал в Поселок и стал новым главой рода, а повествователь сама является дальней родственницей Медеи и последний раз была в ее доме в 1995 г. (то есть за год до опубликования романа).

Говоря о достаточно устойчивой идиллической модальности в поэзии Тимура Кибирова, необходимо помнить о концептуалистском, а затем постконцептуалистском контексте его творчества, в котором стилизация и цитатная игра порой неотделимы от искреннего лирического высказывания⁵. У поэта идиллический хронотоп возникает, с одной стороны, в связи с автобиографическим опытом семейной жизни (супружеством, рождением дочери) и ее локусами – квартирой в московском

⁵ Эту черту постконцептуальной поэзии – неуловимость позиции лирического «я», переменчивость тональности и смыслов – Д. А. Пригов назвал «поэтикой мерцания» (Пригов 1998). Подробнее о постконцептуалистской поэзии см.: Эпштейн 2005; Курицын 2001.

районе Коньково и подмосковной дачей в Шилково. С другой, – он явно направлен против устойчивых идеологических врагов поэта, а именно романтизма и постмодернизма. Поэтому кибиловская идиллия своеобразна – она предстает как декларативный жест лирического «я» и творческий манифест поэта. Это – как парадоксально бы это ни звучало – *воинственная идиллия*.

Стихотворение «Послание Ленке» (1990) является апофеозом мещанской жизни в «идиллии собственной квартиры» (Zaleski 2007: 83–114). Подчеркнуто заурядная жизнь в панельном доме описывается согласно всем правилам идиллического хронотопа. Квартира – это отделенное от большого враждебного мира маленькое частное пространство, «пяточок этот крохотный твердый средь хлябей дурацких, // среди стихии бушующей, среди девятого вала» («Послание Ленке», Кибилов 2009: 114). Течение времени обусловлено связанными с ритмом природы хозяйственными делами: «А мы будем квасить капусту, // будем варенье варить из крыжовника в тазике медном». Жизнь лирических героев заполнена самыми простыми действиями:

Жить-поживать будем, есть да похваливать, спать-почивать будем,
будем герани растить и бегонию, будем котлетки
кушать, а в праздники гусика <...> (116),

которые, однако, приобретают статус высшего смысла жизни: «Ведь не много и надо тем <...>, кто осознал метафизику влажной уборки» (117). Отношение лирического субъекта к идиллическому пространству и его обитателям исполнено любви и нежности, что выражается в постоянном употреблении уменьшительно-ласкательных форм («хлебушек», «сахарничек», «женка»), а трагизм неуклонной смерти смягчается упоминанием в последней строфе о будущих детях – продолжении рода. В качестве эстетического эталона приводится самая банальная сентиментальная атрибутика (воркующие голубки с виньетки), пошлая мещанская эстетика (герани, канарейки, заставленные банками антресоли), упоминаются Диккенс, *Старосветские помещики*, диалоги мужа с женой стилизованы под умильные споры Афанасия Ивановича с Пульхерией Ивановной. Стилизация и цитатность здесь налицо, однако эти приемы, за счет очевидности и утрированности, теряют первоначальную пародийно-ироническую функцию, приобретая оттенок серьезности и искренности⁶. Таким же образом происходит переосмысление банальности: она настолько непосредственна и утрирована, что становится приемом для обновления восприятия банального, клишированного. Осознанная банальность – есть залог искренности (Эпштейн 2005: 440)⁷.

⁶ М. Эпштейн назвал этот прием «поэтикой раскавычивания», увидев в нем механизм превращения концептуализма в постконцептуализм (новую сентиментальность) (Эпштейн 2005: 444).

⁷ В своих творческих манифестах Кибилов неоднократно высказывался о банальности как о приеме, способном обновить словесность эпохи позднего постмодерна. Во вступительном слове к сборнику *Обице места* поэт писал: «Шарлатанская многозначительность и незатейливая ирония не менее архаичны, чем тяжеловесная декларативность. <...> самое важное, отсутствие “банальной боязни банального” (выражение Набокова), реанимация пафоса и сентиментальности» (Кибилов 1990: 3).

Воспевание простого супружеского счастья продолжается в стихотворении «Колыбельная для Лены Борисовой» (1993). Страстная эротика в финале превращается в дифирамб в честь домашних будней, где залогом счастья является то, «чтоб яичница шкворчала, // чайник ворковал» (260). Текст, открывающий сборник *Парафразис* (1992–1996), – это парафраз-контаминация псалтырного Псалма 1 «Блажен муж» и восьми заповедей блаженства. Кибиров возвращается к поэтике перечисления (известной по его ностальгическим стихотворным циклам о СССР), но на этот раз перечисляет проявления чуда обыкновенной жизни, охватывая своим благословением «дядек после пьянки», «пацана, везущего санки», «стекляшки старого буфета» и «малосольный огурчик» (195–199). Поощрения заслуживают самые незамысловатые действия, относящиеся к естественному ходу домашнего быта («блажен закончивший прополку», 197), критикуются официальные роли, выполняемые в пространстве «большой группы»:

И блажен стократ
муж, не входящий ни в советы,
ни в ССП, ни в комитеты,
не вызываемый при этом
в нарсуд или военкомат (196–197).

Характерно, что предостережение от жизни «большого мира» сопровождается апофеозом природных ролей – отца, брата, мужа:

Блажен, кто сонного ребенка
укрыв, целует потихоньку,
полощет, вешает пеленки
и вскакивает в темноте,
дыханья детского не слыша (196).

Очередной всплеск идилличности связан с появлением на свет единственной дочери. *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* (1995) – гимн в честь младенца, который освободил стареющего поэта от отвлеченных духовно-философских исканий:

И с той январской ночи началось!
С младых ногтей алкавший Абсолюта
<...>
я, полусонный, понял в ту минуту,
что вот оно, что все-таки нашлось

хоть что-то, неподвластное ухмылкам
релятивизма <...> (262–263).

Жизнь неразрывно связана с любимым родным пространством («Ну вот твоё Коньково, вот твой дом // родной, вот лесопарк», 266), время измеряется этапами развития ребенка («вот ты застыла пред снеговиком, // мной вылепленным. Но уже пушком // покрылись вербы», 267), а старая квартира – это настоящая Аркадия, райский уголок:

И для тебя вот эта вот жишплощадь,
и мебель дээспэшная, и лошадь
пластмассовая, <...>
– предстанут раем.
И будет светел и недосягаем
убогий, бестолковый этот быт (269).

Однако, при всей очаровательности идиллического семейного бытия, идиллия у Кибирова остается напряженной и в некоторой степени утилитарной, так как она направлена на идеологических внешних врагов – романтический и постмодернистский дискурсы.

В «Послании Ленке» соперник, которого лирический субъект стремится «победить» идиллией, – это романтизм⁸. Это понятие у Кибирова обозначает не только романтизм как литературное направление, но и определенную парадигму сознания – все идеи и типы поведения, которые опираются на неприятие действительности или претендуют на тотальность, в том числе бунтарство, революционизм, нищезанализ, культ гениев, героев и сверхлюдей, но и презрение к простому «филистерскому» быту и др. По Кибирову, они нечеловечны, жестоки, деструктивны. Композиция этого стихотворения опирается на противопоставление двух модусов существования – романтического и идиллического (сентиментального). Первый представлен революционными текстами различных поэтов (в том числе А. Пушкина и А. Блока), антимещанским пафосом А. Чехова (не случайно муж и жена делают варенье из крыжовника), М. Горького и В. Маяковского, внутренне расколотым сознанием героев Ф. Достоевского и даже надрывными песнями В. Высоцкого. Лирический субъект представляет историю России как печальный результат ориентированности русской культуры на романтические идеалы, а октябрьскую революцию – как непосредственный результат этой парадигмы мышления («Канарейкам свернувши головки, // здесь развитой романтизм воцарился, быть может, навеки», 113; «И каждый студентик Литинститута здесь знает – искусство превыше морали», 115; «<...> где каждая вшивая шавка // хрипло поет под Высоцкого: “Ноги и челюсти быстры, // мчимся на выстрел!”», 113). Итак, хрупкая мещанская идиллия пытается продержаться в условиях войны («под завыванье за окнами блоковской выюги», 113, где «царит романтизм развитой, и реальный, и зрелый», 114) и становится пространством, позволяющим практиковать альтернативный по отношению к мейнстриму образ жизни, быть не «соколами» и «буревестниками», но сентиментальными «голубками»:

⁸ Важным антиромантическим произведением Кибирова является также стихотворение 1989 г. «К вопросу о романтизме». Лирический герой – молодой бунтарь, романтик и ненавистник пошлой обывательщины, попытавшийся наложить на себя руки, в итоге признает превосходство мещанского образа жизни со всеми его стереотипными признаками (горшок с геранью, запах картошки с луком в квартире, собрание сочинений Диккенса и т.д.).

Соколы здесь, буревестники все, в лучшем случае – чайки.
 Будем с тобой голубками с виньетки. Средь клекота этого
 Будем с тобой ворковать <...>
 Не эпатаж это – просто желание выжить.

Идиллический цикл *Двадцать сонетов к Саше Запоевой* завершается своеобразным нравственно-творческим кредо:

Я лиру посвятил сюсюканью. Оно
 мне кажется единственно возможной
 и адекватной (хоть безумно сложной)
 методой творческой. И пусть Хайям вино,
 пускай Сорокин сперму и говно
 поют себе усердно и истошно,
 я буду петь в гордыне безнадежной
 лишь слезы умиления все равно (269).

Декларация о том, чтобы сделать поэтическим материалом нежные, положительные, банальные эмоции («сюсюкание»), направлена против двух оппонентов. Первый из них – пафосный патриотизм. Начальная строка – скрытая цитата из стихотворения Н. Некрасова «Элегия» («Я лиру посвятил народу своему») – выражает отрицание идеала общественной или государственной службы, взамен утверждая идеал частной семейной жизни. Второй – эпатажная эстетика постмодернизма 1990-х гг., завоевавшего коммерческий успех, ставшего мейнстримом и претендующего на роль лидера в интеллектуальном пространстве (знаковые фигуры В. Сорокина и любимого постмодернистами средневекового персидского поэта Хайяма)⁹.

В поэзии Тимура Кибирова семейная мещанская идиллия двойственна: с одной стороны, она является пространством гармоничной жизни, духовного очищения от суеты «большого мира», однако с другой стороны – это орудие активной борьбы с тем же миром, а «нежный муж и мещанин» едко и злобно разоблачает враждебные идеи и их носителей. Поэтому идиллия здесь приобретает характер провокационного манифеста.

Улицкая и Кибиров – писатели, радикально отличающиеся друг от друга по творческим и мировоззренческим установкам. Тем не менее, они примерно в одно время создали и опубликовали произведения, в которых идиллическое пространство становится альтернативным по отношению к основному потоку общественно-интеллектуальной жизни, к пространству власти, господствующих дискурсов и идеологий.

⁹ В 1990-е гг. Кибиров создал целый ряд антипостмодернистских стихотворений, в которых, однако, идиллический мещанский идеал не указывается в качестве альтернативной парадигмы существования столь непосредственно. Это, в частности: «Мы говорим не дискурс, а дискурс...», «Творческая лаборатория», «Что “симулякр”? От симулякра слышу...», «Постмодернистское».

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М., 1975. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет*. Москва: Художественная литература.
- ГУМБОЛЬДТ, В. фон, 1985. Эстетические опыты. Первая часть. О «Германе и Доротее» Гёте. Пер. А. В. Михайлова. *Ип: ГУМБОЛЬДТ, В. фон. Язык и философия культуры*. Москва: Прогресс (Языковеды мира), 160–278.
- ЕСАУЛОВ, И., 1997. *Спектр адекватности в истолковании литературного произведения*. Москва: РГГУ.
- ИВАНОВ, М., 1996. *Судьба русского сентиментализма*. Санкт-Петербург: ФКИЦ Эйдос.
- КИБИРОВ, Т., 1990. *Обице места*. Москва: Молодая гвардия.
- КИБИРОВ, Т., 2009. *Стихи о любви*. Москва: Время.
- КУРИЦЫН, В., 2001. *Русский литературный постмодернизм*. Москва: ОГИ.
- МАНДЕЛЬШТАМ, О., 1987. *Слово и культура*. Москва: Сов. писатель.
- ПРИГОВ, Д. А., 1998. Что надо знать о концептуализме [запись публичной лекции, 1998 г.]. *Gif. Ри*. Режим доступа: [http:// azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/](http://azbuka.gif.ru/important/prigov-kontseptualizm/) [см. 21 11 2013].
- ТОПОРОВ, В. Н., 1995. *Миф. Ритуал. Символ. Образ. Исследования в области мифопоэтического*. Москва: Прогресс – Культура.
- ТЮПА, В. И., 2001. *Аналитика художественного: Введение в литературоведческий анализ*. Москва: Лабиринт; РГГУ.
- ТЮПА, В. И., 2006. *Анализ художественного текста*. Москва: Академия.
- УЛИЦКАЯ, Л., 2008. *Медя и ее дети*. Москва: Эксмо.
- ШИЛЛЕР, Ф., 1957. О наивной и сентиментальной поэзии. *Ип: ШИЛЛЕР, Ф. Собр. соч. в 7 т. Т. 6: Статьи по эстетике*. Москва: Государственное изд-во художественной литературы, 385–477.
- ЭПШТЕЙН, М., 2005. *Постмодерн в русской литературе*. Москва: Высшая школа.
- FOUCAULT, M., 2005. *Inne przestrzenie. Teksty Drugie*, 6, 117–125.
- GARRARD, G., 2004. *Ecocriticism (The New Critical Idiom)*. London: Routledge.
- ROGGIOLI, R., 1960. *Wierzbowa fujarka. Zagadnienia Rodzajów Literackich*, t. 3, zes. 1 (4), 39–77.
- ZALESKI, M., 2007. *Echa idylli*. Kraków: Universitas.

Хронотоп *vs.* гетеротопия (на примере повести *Метель* Владимира Сорокина)

Ясмина Войводиц

Загребский университет
Загреб, Хорватия

Путешествие врача Гарина в метель с возницей Перхушей

Герой повести В. Сорокина *Метель* (2010), врач Платон Ильич Гарин, путешествует от пристанционного поселения Долбешино до села Долгое. Он везет вакцину к ожидающим его больным. Болезнь, о которой идет речь, – вирус, завезенный из Боливии, поэтому врач настаивает на необходимости поездки в неблагоприятных погодных условиях. У смотрителя Долбешино, где Гарин остановился, нет казенных лошадей, но ему рекомендуют обратиться к хлебовозу Козьме (по прозвищу Перхуша), у которого есть самокат с крохотными лошадками («каждая из лошадей была не более куропатки», Сорокин 2010: 24)¹. Все это происходит зимой во время метели, которая на протяжении всего времени действия будет самым большим препятствием для героев на пути к цели. В дороге им было непросто, так как путешественники, кроме холода и снега, сталкиваются и с другими преградами (небольшая пирамида, дом мельника, где они остановились на ночевку, витаминдеры, волки, голова мертвого великана).

У врача и Перхуши во время путешествия происходит смена настроения – страх из-за возможной потери дороги чередуется с радостью, то есть надеждой на спасение и достижение цели. Это является типичным для многих литературных героев, заблудившихся в метели (см. «метельные повести» А. С. Пушкина, Л. Н. Толстого, В. А. Соллогуба, А. П. Чехова, М. А. Булгакова, а также мотивы метельных пространств в стихотворениях А. А. Блока, Б. Л. Пастернака и др.). Надо также добавить, что у повести

¹ Далее в скобках указываются только страницы повести Сорокина.

есть мотто – первые четыре стиха из стихотворения Блока «Покойник спать ложится», в котором предвещается смерть и объявляется посмертный полет души:

Покойник спать ложится
На белую постель,
В окне легко кружится
Спокойная метель... (5)

Хотя слова «покойник» и «спокойная», обрамляющие четверостишие, являются в определенном равновесии, примирение со смертью у героев повести наступает в крайних ситуациях. Врачу до самого последнего момента не хочется умирать, в то время как Перхуша примиряется со смертью в онейрическом состоянии.

В самом конце повести Перхуша остается со своими маленькими лошаадьми, а врач пытается идти пешком, что является кульминацией его пути и лопнувшего терпения. Ощущение беспредельности пространства и недостижимости цели сильно пугает его, поскольку «бесконечность и незаполненность пространства, его пустота (ср. страх пустоты) лишают человека всех возможностей ориентации, то есть соотношения себя с пространством и его частями. Человек оказывается абсолютно несоизмерим с пространством <...>» (Топоров 1983: 15). Охваченный «страхом пустоты» и метельной гибели, Гарин ищет дорогу, но возвращается к самокату и Перхуше. Пытаясь согреться, он укладывается рядом с Перхушей и лошаадьми. Утром их находят китайцы. Таким образом, врач до села Долгого не доехал и вакцину не довез.

Хронотоп дороги

Путешествие Гарина можно прочитывать как реализацию хронотопа дороги, поскольку повесть *Метель* допускает такое жанровое определение, как повесть-путешествие. Хронотоп мы понимаем в бахтинском смысле, то есть как «время-пространство», как «взаимосвязь временных и пространственных отношений» (Бахтин 1975: 234), как формально-содержательную категорию. Из представленных Бахтиным хронотопов остановимся на хронотопе дороги, о котором он пишет в заключительных замечаниях работы «Формы времени и хронотопа в романе». Как писалось выше, герой повести *Метель* врач Гарин встречает ранее не знакомого ему возницу Перхушу в дороге. Случайная встреча развивается в прочную связь барина и слуги, чьи судьбы переплетаются во время совместного путешествия. «Движение по пути в мифопоэтическом пространстве превращает потенциальность пути в актуальную реальность и подтверждает действительность-истинность самого пространства, “пробегаемого” этим путем, и, главное, доступность для каждого познания пространства, его освоения, достижения его сокровенных ценностей» (Топоров 1983: 20). В данном случае существенное значение приобретают начало и конец пути. Начало пути является «катапультирующим» локусом, из которого надо уйти, чтобы достичь конечной цели. С другой стороны, конец пути – это «цель движения, его явный или тайный стимул» (там же). Достижение конца обозначает «выполнение задачи» (там же). Так как цель

не достигается (село Долгое осталось недостижимым, поскольку само путешествие оказалось «долгим»), путь обретает важнейшие для повести смыслы. Время в длинной дороге как бы «вливается в пространство и течет по нему» (Бахтин 1975: 392); иначе говоря, на пути происходит «специализация времени» (Топоров 1983: 23). Поэтому в *Метели*, как и во многих других произведениях с хронотопом дороги, происходит метафоризация пути-дороги («жизненный путь», «путь истины», «путь лжи», вплоть до выраженного в словах Христа: «Я есмь путь и истина и жизнь», Ин. 14: 6). Конкретный во времени и пространстве короткий путь из одной деревни в другую (всего верст семнадцать, по словам Перхуши, или пятнадцать, по словам зрителя) художественно осмысливается как жизненный путь героев. Сам Гарин сравнивает конкретную дорогу сквозь метель с жизненным путем:

Двигаться против ветра, преодолевать все трудности, все нелепости и несуразности, двигаться прямо, ничего и никого не боясь, идти и идти своим путем, путем своей судьбы, идти непреклонно, идти упрямо. В этом и есть смысл нашей жизни! (195).

При этом надо учесть религиозные коннотации пути («аскетический путь», «путь спасения души», паломническое странствие), отзвуки которых также есть в повести:

Преодоление преград, осознание пути, непреклонность... <...> Каждый человек рождается, чтобы обрести свой жизненный путь. Господь подарил нам жизнь и хочет от нас одного: чтобы мы осознали, для чего он одарил нас этой самой жизнью. Не для того, чтобы жить, как растения или животные, жизнью полноценной, но бессмысленной, а для того, чтобы мы поняли всего три вещи: кто мы, откуда и куда идем.

Принцип пути врача Гарина из-за его желания помочь больным приобретает значение почти паломнического пути, тем более что он и раньше путешествовал с намерением облегчить участь больных:

Он вспоминал свои зимние докторские выезды к больным, но не припомнил такой сильной метели, чтобы стихия так препятствовала ему. Года три назад он запутался на почтовых, и они с ящиком жгли ночью костер, а потом их заметил обоз и помог; еще однажды он заехал зимой совсем в другую деревню, проехав лишку почти шесть верст (131).

Его цель более возвышенна, чем обычная цель доехать до деревни. Он благодарит Господа за оказанную ему милость, и сам во время пути духовно обогащается. При этом надо иметь в виду, что путешествия паломников к святым местам были очень тяжелыми, так как «паломничество есть специально предпринятое путешествие для более полного и глубокого, чем в повседневной жизни, соприкосновения со святыней» (Серафим [Парамонов] 2013). Христианских путешественников-паломников принимали в дом, помогали им, поили и кормили, что толковалось как особый вид гостеприимства. Похвальное слово гостеприимству встречается в Евангелии (Лк. 10: 34; 11: 5), поскольку «хозяин, принимающий странника, принимает Самого Иисуса Христа, что служит одним из оснований для принятия в Царство Небесное» (*Азбука веры*): «...ибо алкал Я, и вы дали Мне есть; жаждал, и вы напоили

Меня; был странником, и вы приняли Меня...» (Мф. 25: 35). Гарину помогали мельник и витаминдеры. Особенно надо иметь в виду послание героя повести: он помогает другим, а принимающие его и оказывающие ему помощь через него помогают другим людям. Врач Гарин является не странником (путешественником без цели), а паломником, которому надо лечить других – спасать мир. Сам врач, когда говорит о дороге как жизненном пути, будто добровольно несет крест, полагается на волю Божию («И в этом мой жизненный путь, это и есть мой путь здесь и теперь»). Он осознает возможность погибнуть в метели, но словно готов принести себя в жертву. Поэтому его путешествие в некотором смысле читается как подвиг веры.

После духовного «взлета» и последующей «пробы» нового наркотического продукта у витаминдеров герой вновь размышляет о дороге как о повседневном пути:

Почему мы все время куда-то торопимся? <...> Я тороплюсь в это Долгое. Что будет, если я приеду завтра? Или послезавтра? Ровным счетом ничего. Зараженные и укушенные все равно уже никогда не станут людьми. Они обречены на отстрел. А которые сидят, забаррикадировавшись в своих избах, так или иначе дождутся меня. И будут вакцинированы. <...> я не волен преодолеть это холодное снежное пространство одним махом. Я не могу перелететь через эти снега... (229).

Когда ему надоедает дорога, когда он устал, высшие цели он заменяет низкими, фаталистическими. Никакого «святого пути» больше нет, никакой высшей цели, а только обыкновенные человеческие желания.

Во время путешествия Гарин с Перхушей дважды останавливаются, чтобы отдохнуть в теплом, закрытом пространстве. Первый раз у мельника. Врач метафорически и реально «провел ночь» с мельничихой (она стала его телесным утешением). Еще один раз путешественники оказываются в закрытом пространстве, попав в шатер витаминдеров. Врач оказал помощь одному из них, избитому друзьями, и любезно помог остальным, «сняв пробу» с нового наркотического продукта – пирамиды. Остановки в пути тормозят движение Гарина к конечной цели – привезти вакцину больным в Долгое. Путь врача и возницы завершается столкновением с великаном, с этого момента они начинают замерзать. Исполин на пути является их последним физическим препятствием и «большой» проблемой.

Как мы видим, повесть конструируется путешествием от станции Долбешино до точки в совершенно незнакомом пространстве, где герои решили провести ночь, согреваясь телами маленьких лошадей.

Гетеротопия внутри хронотопа

В повести речь идет о путешествии, даже номадизме, героев, вокруг которого разворачивается временная жизнь (путешествие длится двое суток) и жизнь в целом (путь-дорога как жизнь). Хронотоп дороги с препятствиями в буквальном смысле («камями преткновения» в виде маленькой пирамиды, на которую взлетели герои, и тела великана как «большого препятствия»), а также остановками (дом мельника и шатер витаминдеров) заполняет все повествование. Внутри этого хронотопа появляются и другие временно-пространственные категории. В хронотоп дороги

врача и возницы вторгаются гетеротопии сновидения и галлюцинации. Онейрическое пространство мы прочитываем как гетеротопию, в которой господствуют другие измерения. Пространство онейрических и галлюцинаторных состояний героев Сорокина читаются как «другое пространство» по отношению к «первому» – реализующемуся в пути-дороге от Долбешино до Долгого. Эти «другие пространства» останавливают «реальное» время путешествия героев. Пространство также меняется: действие происходит в другом месте или из горизонтального переносится в, условно говоря, вертикальное, из объективного – в субъективное, выступая иногда контрместоположением конкретного пути. Сновидения и галлюцинации в хронотопе дороги мы позволим себе назвать гетеротопиями. Если сослаться на М. Фуко, который полагал гетеротопией «другое пространство» наподобие зеркального (то есть пространство, существующее только в зеркале [Foucault 1967: 3]), то можно сказать, что гетеротопии сновидения и галлюцинации очевидны только в сновидении и галлюцинации. Их прочтение сугубо субъективное – это «другое пространство» видит только спящий человек, и оно существует в его воображении потусторонности, где смешиваются временные и пространственные пласты.

Сновидение, которое, по З. Фрейду, является регрессией детских или совсем недавних происшествий (Freud 2001), тем более можно считать гетеротопией, поскольку пройденное во сне возвращается, то есть во сне появляется только то, что уже было, а желание, которое невозможно осуществить в реальности, осуществляется в сновидении. Поэтому онейрическое состояние отличается от утопии как трансцендентного, идеального состояния-пространства «где-то», чаще всего в будущем (Grubiša 2003: 43). Сновидения и галлюцинации Гарина и Перхуши реализуются в конкретности сновидческого или галлюцинаторного пространства.

В течение пути только врач Гарин попадает в галлюцинаторное состояние, но происшествие, описанное в нем, как и во сне, остается субъективным. Пространственно-временные категории его галлюцинаторного состояния не переходят в реальность. Однако «другое пространство» галлюцинации получает смыслы только в том случае, если его прочитывать в корреляции с «первым пространством», то есть путешествием с Перхушей. В тексте *Метели* акцентируется момент вхождения героев в «другое пространство» сновидения и галлюцинации: «Сон поволок его в свои пространства» (288); «Доктор хотел ответить “Раксагадам”, но тут же провалился в другое пространство» (163. Курсив мой. – Я. В.).

Гетеротопии врача Гарина

Первое попадание Платона Ильича Гарина в галлюцинацию происходит, когда он попробовал новый продукт витаминдеров – пирамиду. Галлюцинаторное пространство представляет собой большой котел, наполненный маслом. В деталях описывается ужас героя, попавшего в котел, его вопли и молитвы. Масло становится все более горячим, и Гарин теряет сознание, повторяя фразу: «Я умру!», которая постепенно превращается в бессмысленные «Ямру!», «Ямр!» и, наконец, в «Ям!», после которых врач приходит в себя.

Кроме этого галлюцинаторного состояния Сорокин описывает три сна, которые снятся герою во время путешествия. Заметим, что сны героев перенесены во вторую часть повести, когда усталость обоих персонажей нарастает, и Гарин с Перхушей уже теряют терпение. Замерзающим героям русской литературы во время метели часто снятся сны, поэтому сорокинские «метельные» сновидения можно прочитывать как типичные состояния в преддверии смерти.

В первом сне врачу Гарину снится его беременная бывшая жена. Поскольку сон можно интерпретировать как смешение впечатлений, полученных в течение дня (Freud 2001), то в данном случае в бессознательном героя пережитое (котел с горячим маслом из его галлюцинации, маленькие ездовые лошади, благодаря которым герои преодолевают путь) переплетается с исполненным желанием (у него не было детей, желание стать отцом осуществляется во сне).

Во втором сновидении Гарину снится большое застолье в огромном помещении, напоминающем банкетный зал московского Дома ученых. В зале много знакомых, среди которых выделяется бывший учитель Гарина – профессор Амлинский. Профессор исполняет на столе «торжественно-зловещий» танец (254), посвященный именно Платону Ильичу Гарину, на поминки которого, как оказалось, и собрались люди. Героя охватывает ужас. Рядом с ним – мельничиха как жена Амлинского. Сказанными мельничихой на ухо словами – «Мясной и помпезный намек!» – сон заканчивается.

Третье, последнее, сновидение врача Гарина – это сон, в котором он вспомнил, что он – «доктор Гарин, который везет вакцину-2, такую нужную и важную для пострадавших от *болливийской черной*» (280). В этом сне герой снова видит бывшую жену и церковь, где они собираются венчаться, но заболевшие жители Долгого превратились в когтистых зомби и кружат вокруг храма; врач спасается от них, бежит, и ему становится все теплее.

Интересно, что во всех трех сновидениях Гарин чувствует тепло, включая и галлюцинаторное состояние, когда ему становится жарко. Желание согреться осуществляется во сне, поскольку в дороге холодно, и врач понимает вероятность смерти от переохлаждения. Два раза герою снится его бывшая жена и только раз мельничиха, что в некотором смысле представляет реминисценции из прожитой жизни, смешанные с неосуществленными в реальности желаниями. Таких реминисценций немало: церковь, венчание, профессор, друзья, знакомый зал, люди, которых он не вылечил вакциной. Говоря упрощенно, сон является своеобразным искажением прошлых событий, но, вместе с тем, представляет выполнение некоторого (обычно скрытого) желания (Freud 2001: 188). Скрытое желание быть мертвым «осуществляется» в профессорском танце, посвященном покойному Гарину (содержание второго сна). Онейрическое, как в случае галлюцинации, так и в ситуации сновидений, рождает у врача Гарина ощущение удобства, предоставляемого кровлей над головой и теплом, в то время как пробуждение (от первого сна звуком топора, от двух других – холодом) означает возвращение в суровую реальность пути и метели.

Итак, если путь и метель прочитываются как первое, объективное пространство, то сон и галлюцинацию врача Гарина позволим себе прочесть как «другие пространства», представленные в виде как гетеротопии, так и гетерохронии (Foucault 1967: 4).

Гетеротопии возницы Перхуши

Перхуша дважды «попадает» в гетеротопию сновидения. К этим двум можно добавить и его дрему, когда «вспомнилось, что он перед отъездом оставил станционного парня заложить в печи трубу, чтобы дом нагрелся к его возвращению» (131). В этом полусне герой чувствует страх перед возвращением в холодный дом после столь же холодного пути. Но настоящие сны Перхуши о детстве осуществляются, когда врач Платон Ильич заснул глубоким сном без сновидений после интимной близости с мельничихой. Во сне Перхуша видит игрушечного поющего слона, которого покойный отец принес ему, шестилетнему Козьме, с ярмарки. В этом же сновидении он видел и другой по времени эпизод: как он потерял на ярмарке жеребца, потратив все деньги на то, чтобы посмотреть шоу с дельфинами.

Последнее сновидение Перхуши – также регрессивный феномен сна. Это детские впечатления о том, как он с другом Фунтиком сжег дом китайскими петардами. Козьма помнит, что ему надо было спасти из горящего дома что-то очень важное. В реальном детстве он не сумел ничего (и никого) спасти, и отец ему этого не простил. В сновидении же, в новом (другом) времени-пространстве ему удастся реализовать свое желание (намерение) – спасти то, что его отец ценил больше всего: куколку большой бабочки. Куколка бабочки была дороже отцовского дома в три раза, а главное – надо было держать ее в прохладном месте, чтобы бабочка не вылупилась раньше времени. Козьма вошел в дом, ухватил вырвавшуюся из скорлупы гигантскую бабочку за «шелковистые ноги», и она вынесла его наружу. Этим полетом сквозь горящее окно сновидение завершается.

Сны Перхуши можно назвать инфантильными и бессмысленными (Freud 2001: 458–493) только на первый взгляд. Так же, как в случае со снами Гарина, они являются исполнением желаний: Перхуша пытается исполнить то, что ему не удалось в детстве. Ему снится тепло, что противоположно его замерзшему состоянию в зимней дороге. Желание тепла у обоих героев результируется в сновидение о тепле, когда им не хочется просыпаться и покидать комфортное состояние сна. То, что герои не получают в «первом» пространстве, они обретают в «другом». Последний сон Перхуши, тем не менее, отличается от других сновидений – это его посмертное путешествие, в котором гетеротопия сновидения пересекается с гетеротопией смерти. Сон превратился в реальность, «другое пространство» вошло в «первое», тем более что появившаяся во сне бабочка символизирует бессмертную душу и воскресение, являясь символом Христа и вечной жизни (Badurina 1990: 377). Бабочка в сновидении Козьмы уподобляется ангелу:

<...> она как ангел, у нее голубой красивый, сияющий череп на спине, но это и не череп, а это лик ангельский, прекрасный ангельский лик, сияющий всеми оттенками сине-голубого, она поет тончайшим, переливчатым голосом и вырывается, вырывается из рук, ее большие крылья взмахивают, она рвется так сильно, так очаровательно, что сердце у Козьмы начинает трепетать, как ее крылья, он не может ее отпустить, он не должен ее отпустить, он ни за что ее не отпустит <...> (292–293).

Бабочка является символом новой жизни, особенно из-за того, что ее жизнь делится на три этапа: сначала ползающая личинка (гусеница, червь), затем куколка и третий этап – выход наружу и превращение в прекрасную бабочку. Эти три этапа жизни бабочки похожи на жизнь в унижении, смерть и погребение, а затем воскресение Христа. Надо также учесть символику ветхозаветного бегства Давида через окно, являющегося префигурацией бегства в Египет, а потом и воскресения (Badurina 1990: 197). Угрызения совести, которые, несмотря на прошедшее время, Перхуша все еще испытывает, перетекают в новую жизнь, вызывают желание покаяния, а его смертная жизнь заканчивается взмывом в небеса, ангельским посмертным взлетом в новое/«другое» пространство – его последнюю гетеротопию или «сверхгетеротопию». Поскольку в христианском толковании смысл жизни – в спасении души, мы могли бы прочесть телесную смерть Перхуши как спасение его души, в то время как врач, хотя телесно остался в живых, не был спасен. Перхуша стал покойником, соответствующим «спокойной метели» из блоковского стихотворения. Только в конце повести и в конце жизни Перхуше становятся понятными стихи Блока, выбранные Сорокиным для эпиграфа к повести, о посмертном путешествии бессмертной души и уподоблении «крылатого духа» «снежному пуху»:

Покойник спать ложится
 На белую постель.
 В окне легко кружится
 Спокойная метель.
 Пуховым ветром мчится
 На снежную постель.

Снежинок легкий пух
 Куда летит, куда?
 Прошли, прошли года,
 Прости, бессмертный дух,
 Мятежный взор и слух!
 Настало никогда.

И отдых, милый отдых
 Легко прильнул ко мне.
 И воздух, вольный воздух
 Вдохнул на простыне.
 Прости, крылатый дух!
 Лети, бессмертный пух!
 (Блок 2013)

Гарин как врач, может быть, еще нужен другим, он полезен в «земной жизни» (хотя в описанной Сорокиным ситуации не столько он спасал других, сколько другие спасали его). В течение пути он помогал Перхуше и витаминдерам, отстреливался от волков, но самое главное – вез вакцину для спасения людей. С другой стороны, в противоположность врачу, Перхушу мучает совесть, и после раскаяния он спасает свою душу. Две жизни и две гетеротопии перекликаются. Во сне Перхуша улетел с бабочкой, его сновидение слилось с реальностью смерти. В жизни же спасенного китайцами доктора Гарина «судя по всему, наступает нечто новое, нелегкое, а вероятнее всего – очень тяжкое, суровое, о чем он раньше и помыслить не мог» (301). Врач уходит в совершенно иное пространство – в «нечто новое». Превратится ли он в зомби, как часть жителей села Долгое? Увезут ли его китайцы в совершенно новый мир? Что это за «новое», «нелегкое», «тяжкое» и «суровое» в его будущем? Это остается неизвестным.

Перхуша, по всей видимости, спасается, улетая в гетеротопию смерти, а врач мучается, увозимый в неизвестность будущего. Оба героя устремляются в некоторую «сверхгетеротопию». Первый – в смерть, в неизмеримое для живого человека пространство, а второй – в неведанное пространство-время, в котором он заговорит по-китайски и пересядет с карликовых лошадок на гигантского коня: «Там, метрах в ста от самоката стоял огромный конь, высотой с трехэтажный дом» (300). Если отдельные сновидения и галлюцинации героев можно прочитывать как гетеротопические, то есть «другие» пространства, которые, правда, существуют в субъективном измерении, то эти, последние, гетеротопии уже не поддаются объективными и субъективными измерениям. В повести Сорокина пространство хронотопа пути прочитывается как отражение реального пространства (в его связи со временем), то есть как «первое пространство», а сновидения и галлюцинации героев предстают как «другие пространства», то есть гетеротопии. Неизвестное же пространство будущего (у врача Гарина) и сон, сопряженный со смертью Перхуши, мы воспринимаем как «сверхгетеротопию», то есть «третье пространство», полностью удаленное от каких-либо реальных измерений.

ЛИТЕРАТУРА

- БАХТИН, М., 1975. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Ил:* БАХТИН, М. *Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет.* Москва: Художественная литература, 234–407.
- БЛОК, А., 2013. Покойник спать ложится... *Ил:* *Слова. Серебряный век.* Режим доступа: http://slova.org.ru/blok/pokoinik_spat/ [см. 10 06 2013].
- СЕРАФИМ (ПАРАМОНОВ), иеромонах, 2013. О паломничестве и странничестве. *Азбука веры.* Режим доступа: http://azbyka.ru/dictionary/15/paramonov_o_palomnichestve_i_strannichestve-all.shtml [см. 20 06 2013].
- СОРОКИН, В., 2010. *Метель.* Москва: Астрель.

- ТОПОРОВ, В., 1983. Пространство и текст. *In*: ЦИВЬЯН, Т. В., отв. ред. *Текст: семантика и структура*. Москва: Наука, 227–284. Режим доступа: http://ee-dejavu.ru/p/Publ_Torogov_Space.html [см. 15 10 2012].
- BADURINA, A., ред., 1990. *Leksikon ikonografije, liturgike i simbolike zapadnog kršćanstva*. Zagreb: Kršćanska sadašnjost.
- FOUCAULT, M., 1967. *Of Other Spaces. Heterotopias*. Режим доступа: <http://foucault.info/documents/heterotopia/foucault.heterotopia.en.html> [см. 15 10 2012].
- FREUD, S., 2001. *Tumačenje snova*. Prev. V. Mihavec. Zagreb: Stari grad.
- GRUBIŠA, D., 2003. «Kako čitati “Utopiju”». *In*: MORE, T. *Utopija*. S latinskoga prevela G. Stepanić. Zagreb: Nakladni zavod Globus, 11–93.

Гетеротопии в современном городском фольклоре и литературе

Аркадий Гольденберг

Волгоградский государственный социально-педагогический университет
Волгоград, Россия

Согласно концепции М. Фуко, всем культурам свойственно образовывать «другие пространства» – гетеротопии. В них существуют особые отношения со всеми остальными местоположениями, оказываются возможными социальные отношения, телесные практики и модели поведения, исключенные из нормального порядка повседневной жизни. Гетеротопии часто связаны с ритуализацией разрыва, травмированием обыденных норм. При этом Фуко интересуют в первую очередь такие места, которые соотносятся с другими особым образом – а именно, «приостанавливают, нейтрализуют или переворачивают всю совокупность отношений, которые тем самым ими обозначаются, отражаются или рефлектируются» (Фуко 2006: 195). Современный интерпретатор концепта гетеротопий у Фуко полагает, что «особенность подобного рода пространств в том, что они находятся в связи со всеми остальными, но, однако, противоречат им» (см.: Беззубова 2010).

В современном городском фольклоре и постмодернистской литературе признаками гетеротопий наделено пространство страшного. Страх относится к числу важнейших психологических категорий культуры (Лотман 2004: 664–666). Традиционная народная культура выработала многообразные формы использования страха как механизма, регулирующего семейные и социальные отношения. Воспитание страхом начинается с младенческого фольклора – колыбельных (Бука, Бабай, серенький волчок и пр.) и пугалок, с помощью которых ребенка приобщают к системе бытовых и моральных запретов (см.: Кабакова 2005). В культуре нашего времени «прослеживается явная тенденция освобождения от страха», которая, по замечанию исследователя, «грозит человечеству распадом и гибелью; нужно не избавляться от страха, а учиться ему» (Курганов 2005: 36, 42). Эти «уроки страха» своеобразно преломляются в поэтике современного городского фольклора и литературы постмодерна.

В традиционном фольклоре пространство страшного имело мифологические корни. Такие персонажи волшебных сказок, как Баба Яга или Кощей, представляют потусторонний мир, или царство мертвых. Анимистические образы «низшей мифологии» – леший, водяной, русалка, кикимора и другая нечистая сила – создают пространство страшного в быличках и бывальщинах. Современный «страшный» фольклор соотносится с традиционным во многих аспектах, но создает новые жанровые модификации с иной семантикой и прагматикой. Это по преимуществу городской фольклор, наиболее активно бытующий в сфере детской мифологии. В ее структуре присутствуют такие традиционные для мифологического сознания оппозиции, как *свое / чужое, освоенное / неосвоенное*, которые пытаются разграничить пространство города. Эти бинарные оппозиции восходят к архаическим человеческим представлениям о пространстве, ставших, в частности, основой его разделения в волшебных сказках и быличках. «Чужое» пространство всегда наполнено семантикой смерти, потенцией скрытой угрозы. Под «маской» чужого пространства «скрывается изначальная культурная оппозиция “живые – мертвые”, выступающая как универсальная сущность бытия» (Семенов 1991: 7).

Маркированность городского пространства является существенной структурной особенностью в целом ряде жанров современного детского фольклора. В работах М. П. Чередниковой, посвященных так называемым «страшным историям», или страшилкам, пространство повествования анализируется в соответствии с мифологическими оппозициями своего / чужого, освоенного / неосвоенного: «Психологическое освоение пространства для ребенка определяется границами дома. Надежность этих границ связана с присутствием близких людей. В свою очередь, социальное пространство ограничено рамками семьи, которая является идеальной моделью миропорядка в целом». При этом исследователь подчеркивает, что «семантика локусов домашнего пространства относится к сфере культуры, ее вторичной моделирующей системе» (Чередникова 2002: 99–100).

В тех случаях, когда пространство играет значительную сюжетную роль в текстах страшилок, мы можем выделить его специфические особенности. Во-первых, это отмеченный М. В. Осориной мотив нарушения целостности *своего* пространства, «домашнего мира» (Осориная 1990: 285). Неотвратимость трагической развязки, вызванной разрушением «цельности» жилища (его сакрального пространства), связывается исследователем с привнесением «инородных» предметов (в их роли чаще всего выступают купленные в магазине или на рынке вещи), с «уходом» родителей (они обычно уходят на работу или могут лечь спать), а также с непосредственным проникновением «злых сил» в том случае, когда ребенок не слушает советов родственника (как правило, матери) и не исполняет предписаний, доносящихся из телевизора или радиоприемника.

Если демоническое пространство быличек четко локализовано в местах обитания нечистой силы (лес, озеро, река, баня, овин и т. п.), то в основе страшилки лежит представление о растворенности демонического в окружающем мире, заполненном

вещами, которые в любой момент могут стать «чужими», то есть смертельно опасными. По верному наблюдению исследователя этого жанра, «традиционная оппозиция “свой-чужой” в страшилке фактически заменяется другой – “новый-старый”, поскольку демоническое в дом ребенка попадает с новыми вещами (новыми занавесками, сапожками, пианино, пластинкой, перчатками, обоями и пр.)» (Левкиевская 2006: 31).

Другой характерный прием репрезентации пространства в страшных историях иного типа, обозначаемых термином «пугалка» (Чередникова 2002: 194), основан на принципе ступенчатого сужения образов (*В одном черном-пречерном лесу стоит черный-пречерный дом <...>*). С помощью градационных повторов создается особое настроение тревоги, иррационального страха, что в дальнейшем разрешается катарсическим путем, благодаря инвариантной структуре повествования – рассказ неизменно заканчивается резким выкриком и может сопровождаться актом хватания рассказчиком слушающего, как в текстах серии «*Отдай мое сердце!*» и подобных (см.: Лойтер 1998: 67–69).

Отличие организации пространства в быличке и страшилке, как уже было замечено фольклористами, определяется также разностью векторов движения. В быличке это движение из «своего» домашнего пространства в «чужое» пограничное, где и происходит встреча человека с иномирным существом. В страшилке, напротив, это движение опасного персонажа / вещи к ребенку по принципу все более сужающихся кругов из внешнего мира внутрь дома: «Пространство сужается, так как источник страха находится внутри ребенка, а не во внешнем мире. Ребенок оказывается один на один со своим страхом» (Левкиевская 2006: 34).

В текстах страшилок достаточно регулярно наблюдается характерное для мифопоэтического мышления нарушение физических пространственных отношений, а именно включение большего пространства в меньшее. В волшебной сказке, например, из кольца выходит полк солдат, из ларца выскакивают два молодца. Классическим литературным примером такой пространственной модели является эпизод бала в квартире № 50 в романе М. Булгакова *Мастер и Маргарита*. Разберем эту типологическую особенность подробнее. Писатель в данном случае иронически обыгрывает весьма популярную в фольклоре и романтической литературе мифологему пространства, отличного от нашего по количеству измерений: «Тем, кто хорошо знаком с пятым измерением, – говорит Маргарите Коровьев, – ничего не стоит раздвинуть помещение до желательных пределов» (Булгаков 1990: 243). «Пятимерное» пространство – не что иное, как математическая модель, которая может быть реализована в литературе с помощью мифопоэтических средств. Булгаков, в частности, использует около- или даже псевдонаучное объяснение пространственного *парадокса*, принципиально необъяснимого, но, тем не менее, принимаемого *as is* в контексте мифологического мышления.

Парадокс, – а Ж. Делёз определяет его как «утверждение двух смыслов сразу», «нонсенс утраченного тождества и неузнаваемого» (Делёз 2011: 9; 108), – состоит в том, что пространство обыкновенной московской квартиры не тождественно самому себе, являясь одновременно и пространством квартиры, и «необъятным

залом», в котором происходит великий бал у сатаны. Для нас важен типологически сходный подход к подобному парадоксу в литературе и современном фольклоре: в обоих случаях явление подвергается попытке осмысления, рационализации. В тексте страшилки милиция (sic!), присмотревшись, убеждается в том, что на месте черного пятна на стене оказывается дверь в потайную комнату (существуют варианты с «электронной рукой» и пр.), в которой находятся «бандиты» (Лойтер 1998: 77). В страшилке возможны и совершенно противоположные позиции рассказчиков в отношении финала: в одних случаях убитые люди оживают (если «бандиты» убиты или арестованы), в других логика рассказчика остается рациональной, и он констатирует, что «<людей> было не спасти» (Лойтер 1998: 78; 88).

Необходимо также указать на способы, с помощью которых происходит «снятие» страха, его преодоление в страшных историях (под этим термином мы подразумеваем как собственно страшилки, так и поджанр «пугалок»). Здесь налицо два способа преодоления страшного: античный катарсис и сказочный «хороший конец», в котором зло наказано. В «пугалках» страх переживается катарсически, и происходит преодоление, «очищение», следующее за эмоциональным «взрывом». Типичный пример такого «очищающего» воздействия «пугалки» – упомянутые выше рассказы из серии «Отдай мое сердце!». В жанре страшилки (например, в рассказах из серии *И делала из людей котлеты*; см.: Лойтер 1998: 86–88), напротив, о преступлении становится известно милиции, которая словно античный *deus ex machina* вмешивается в ход событий и разрушает намерения антагониста – убивает или сажает его в тюрьму. Здесь не происходит яркой эмоциональной разрядки, «судьба» в образе милиционера-эринии настигает и карает в силу особой сюжетной предзаданности. Разрядка или возмездие присутствуют, однако, далеко не во всех финалах страшных историй: например, в некоторых текстах серии *Красное пятно опять прилетело* (Лойтер 1998: 76–78) погибают все, даже милиционер (вероятно, это связано с нечуткостью рассказчика к инвариантной структуре рассказа и желанием привнести что-то новое, или же, попросту, с его забывчивостью).

Интенсивное освоение поэтики городского страшного фольклора – одна из характерных черт русской постмодернистской литературы. В ней немало и прямых аллюзий на тексты страшилок. В поэтическом цикле Дмитрия Александровича Пригова «Апофеоз Милицанера» таинственный образ главного героя наделен, как и в страшилке, внепространственными характеристиками:

На Запад и Восток глядит Милицанер
И пустота за ними открывается <...>

Приговский персонаж, в образе которого критики увидели советский извод петербургского мифа о Медном Всаднике, тоже несет идею возмездия.

Использование жанрового хронотопа страшилок – далеко не редкость и в современной постмодернистской прозе. Он лежит в основе значительной части так называемых *случаев* из сборника рассказов Людмилы Петрушевской *Песни восточных*

славян. А такие тексты писательницы, как «Сказка о часах» и «Черное пальто» в книге *Настоящие сказки*, вплоть до финала строятся по модели страшилок (см.: Золотова 2010: 29–30), однако счастливая развязка обусловлена не вмешательством внешних сил, а моральным выбором девочек-героинь. Особой популярностью у современных авторов пользуется фольклорный образ страшной руки из серии страшилок *Рука зашла... задушила* («Рука» Людмилы Петрушевской, «Синяя рука» Нины Сагур). Преследующая главного героя страшная рука становится сюжетообразующим мотивом в рассказе Владимира Маканина «Сюр в пролетарском районе».

Знаменитый каннибалистический рассказ Владимира Сорокина «Настя» можно интерпретировать как травестийное переосмысление одного из самых трагичных сюжетов страшных историй – о родителях-людоедах (Лойтер 1998: 86–88). Рассказ заканчивается описанием подарка на день рождения юной девушке, полученного от съевших ее затем родителей. Этот подарок мать исторгает из себя, завершая пищеварительный цикл после аппетитного поедания дочери. В страшилке жертву узнают по ногтю, обнаруженному в купленных на рынке пирогах. Эстетическое «гурманство» Сорокина проявляется в замене его на изысканную черную жемчужину:

В жемчужине пыл отраженный мир: черное небо, черные облака, черное озеро, черные лодки, черный бор, черный можжевельник, черная отмель, черные мостки, черные ракеты, черный холм, черная церковь, черная тропинка, черный луг, черная аллея, черная усадьба, черный мужчина и черная женщина, открывающие черное окно в черной столовой (Сорокин 2009: 70).

Обратим внимание на используемый здесь характерный для страшилок прием градации образов.

Специфика пространства в страшных историях во многом родственна пространственной структуре так называемого *сидистского стишка* (в дальнейшем – СС), одного из самых продуктивных жанров современного школьного фольклора, популярного не только у детей, но и у взрослых. Пространство СС можно рассматривать в двух аспектах: в аспекте наличия реальных пространственных маркеров и в аспекте тех мифологических коннотаций, которыми пространство наделяется. Разделение на основе топологических маркеров мы будем условно называть «внешним» (под топологическими маркерами будут пониматься различные детали, присущие только определенным типам населенных пунктов, а также характер построек или локусов). С одной стороны, пространство города здесь сосуществует с пространством деревни (есть также и промежуточные топосы: пространство дома, когда невозможно определить, какой это дом – городской или сельский – по имеющимся маркерам, например, по наличию в нем лифта; пространство сада / парка в текстах типа *Маленький мальчик на дерево влез <...>*)¹. Это «внешний» аспект разделения. Следует отметить, что эти топосы не противопоставляются друг другу, чего следовало бы

¹ Здесь и далее СС цитируются по: Белоусов 1998: 558–571.

ожидать в контексте идей о противостоянии города и деревни как двух вечно враждующих миров со своим жизненным укладом и традициями. С другой стороны, пространство СС также маркировано «внутренне» – в соответствии с мифологической традицией разделения на *свое* и *чужое*. Мы можем определить эту маркированность лишь по косвенным признакам, так как пространство СС, в строгом смысле, не знает подобного разделения. «Своего» там попросту нет. Любое пространство здесь, как и в страшилке, враждебно герою. Но это вовсе не значит, что оппозиция свой / чужой не работает. Чужое, враждебное (при исключении своего, безопасного) недвусмысленно отсылает нас именно к обсуждаемой пространственной дихотомии.

Подвалы, крыши, стройки совсем не предназначены для детских игр. И даже если местом действия является поле, то зачастую не ясно, что это за поле: судя по его описанию, это поле, вероятно, заброшено, на нем не ведется никаких сельскохозяйственных работ. Сделать подобный вывод мы можем в силу того, что в поле может быть найдена *граната* (*Девочка в поле гранату нашла*<...>) или иной опасный предмет (логично предположить, что если поле активно засеивается, шансы найти там что-либо опасное значительно сокращаются). Кроме того, в поле СС часто собирают цветы, что подчеркивает маргинальность, периферийность данного топоса. Это невозделанное поле. «Деревенские» топосы СС зачастую опасны, только если они не подвергнуты культурной обработке, это природа в «первозданном» виде – лес, поле.

В «городских» текстах происходит диаметрально противоположное переверачивание их пространственной семантики. Здесь трудно выделить непосредственно природные маркеры, но опасными становятся как раз места культурно гиперосвоенные и подвергающиеся постоянному контролю (ослабевающему, правда, в момент разворачивания действия). Это стройка – апофеоз освоения пространства; подвал – метафора контролируемости «жизненных» процессов дома, его «сердце», средоточие различных водонапорных кранов, труб, линий теплосетей, приборов, измеряющих давление, и т. п. (не случайно в одном из текстов: «Маленький мальчик в подвале играл // Разные кранчики там открывал. // Только под утро горячий поток // Вынес вареного мяса кусок»); трансформаторная будка; крыша; рельсы и т. п. Все эти топосы маргинальны, закрыты для детей, но при этом всегда функциональны, технологичны (если мы уйдем от узкого понимания культуры как совокупности «духовных» ценностей, то технология в этом случае выступает в роли культурного достижения, культуры, противопоставленной природе).

Когда мы говорим о маркированности пространства страшилок или СС в соответствии с той или иной жанровой фольклорной традицией, мы вовсе не имеем в виду, что современный городской фольклор испытал непосредственное влияние классического фольклора. Напротив, уместными в данном случае кажутся слова С. Ю. Неклюдова: «Многие тематические и стилистические совпадения объясняются не прямым генетическим родством, а конвергентным приобретением сходных

признаков <...>» (Неклюдов 2003: 15). Этот тезис сохраняет свою актуальность и при анализе взаимоотношений постфольклора и литературы.

Современная постмодернистская литература активно использует ту же топику и образную систему, что и СС. В упомянутом выше цикле Д. А. Пригова есть стихотворение, которое, не будь оно подписано автором, заняло бы свое место в фольклорном сборнике:

Котеночек лежит премил
Что просто никакой нет силы
Но кто-то гвоздиком прибил
Его к дощатому настилу.

Один из героев рассказа В. Сорокина «Настя» сочиняет текст, построенный по семантической модели СС *Дети в подвале играли в гестapo / в садистов / в индейцев*:

Мораль сей басни такова:
Одна у Клёпы голова.
Другую оторвали
Две девочки в подвале.

Возвращаясь к размышлениям о преодолении страха смерти, необходимо отметить и тот способ, с помощью которого происходит «девальвация» смерти в СС. Здесь страх преодолевается через осмеяние табуированных культурой явлений. Причем осмеянию подвергается не только телесный низ, нагота (*голые бабы по небу летят <...>*), но и те явления действительности, которые принято относить к категории возвышенного, среди которых – героизм, трагическая смерть / несчастный случай, идеологические дискурсы (например, пионерский дискурс). В дискурсе возвышенного должна рассматриваться также и нелепая смерть, которая предопределена и неизбежна с самого начала повествования, что интересным образом коррелирует с трагикой античной драмы.

Что же объединяет постмодернизм и СС и позволяет назвать его своеобразным феноменом постмодернистской культуры? Во-первых, это идея деструкции, которая, по замечанию М. Л. Лурье, является «одним из основных организующих начал для детско-подростковой фольклорной поэзии». Во-вторых, это «нарочитый, шокирующий “анатомизм” образов». Содержательной доминантой текстов СС «является смакование физиологических деталей, рассчитанных на реакцию отвращения» (Лурье 2006: 301). Различные формы преломления этой психофизиологической реакции в литературе подробно рассмотрены в книге Юлии Кристевой *Силы ужаса: эссе об отвращении* (1982). На их близость феномену постмодернизма указывает его современный интерпретатор, излагая концепцию Ю. Кристевой: «Незаменимая функция литературы постмодернизма <...> – смягчить “Сверх-Я” путем воображения *отвратительного* и его остранения посредством языковой игры, сплавляющей воедино вербальные знаки, сексуальные и агрессивные пульсации, галлюцинаторные видения. *Осмеянный ужас порождает комическое <...>*»

(Курсив мой. – А. Г.). И далее: «Именно благодаря смеху ужасное сублимируется и обволакивается возвышенным – сугубо субъективным образованием, лишенным объекта» (Маньковская 2009: 98). Как пишет сама Кристева, «смех уже определенным образом помещает или перемещает отвратительное» (Кристева 2003: 43).

Благодаря смеху происходит и преодоление страха в ситуации рассказывания страшилки. Оно «осуществляется через его совместное переживание и перенос его на другого – того, кому рассказывают. Такая позиция, с одной стороны, обеспечивает превосходство рассказчика над слушающим (“он боится, а я уже нет”), а с другой – ведет к преодолению страха через смех – как достаточно обычную, следующую после страха реакцию на страшилку» (Левкиевская 2006: 34).

Таким образом, можно говорить, что в современном фольклоре и постмодернистской литературе происходит радикальная трансформация традиционных моделей «страшного». Характерные для архаического и классического фольклора категории своего / чужого, культурного / природного приобретают новую семантику и прагматику, они входят в универсальное игровое пространство, в котором смех не столько побеждает, сколько вытесняет страх. В литературе все более значимой становится новая эстетическая парадигма: «удовольствие от текста» (Р. Барт) уступает место иным, шоковым способам «остранения» (страх, ужас, отвращение от текста). Они порождают особую эстетику, в которой пространство страшного становится одной из ключевых гетеротопий современной культуры.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕЗЗУБОВА, О. В., 2010. Гетеротопии городского пространства: к истории концепта. *In*: ЕСАУЛОВ, Г. В. и др., ред. *Эстетика архитектуры и дизайна. Материалы Всероссийской научно-практической конференции (4–6 октября 2010 г.)*. Москва: Архитектура-С, 27–31.
- БЕЛОУСОВ, А. Ф., 1998. «Садистские стишки». *In*: БЕЛОУСОВ, А. Ф., сост. *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов*. Москва: Ладомир, 545–577.
- БУЛГАКОВ, М. А., 1990. *Собр. соч. в 5 т.* Т. 5. Москва: Художественная литература.
- ДЕЛЁЗ, Ж., 2011. *Логика смысла*. Пер. с фр. Я. И. Свирского. Москва: Академический Проект.
- ЗОЛОТОВА, Т. А., ПЛОТНИКОВА, А. Е., 2010. Мир детства и способы его воплощения в сборнике Л. Петрушевской «Настоящие сказки». *Традиционная культура*, 4 (40), 24–31.
- КАБАКОВА, Г., 2005. «Придет серенький волчок»: о формулах утращения детей. *In*: БУКС, Н., КОНТ, Ф., сост. *Семиотика страха*. Москва: Русский институт: изд-во «Европа», 356–372.
- КРИСТЕВА, Ю., 2003. *Силы ужаса: эссе об отвращении*. Пер. с фр. А. Костиковой. Санкт-Петербург: Алетейя.
- КУРГАНОВ, Е., 2005. О необходимости страха. *In*: БУКС, Н., КОНТ, Ф., сост. *Семиотика страха*. Москва: Русский институт: изд-во «Европа», 36–43.
- ЛЕВКИЕВСКАЯ, Е. Е., 2006. Мифологическая система детских страшилок в сравнении с традиционной мифологией. *In*: КУЛЕШОВ, Е. В., ЛУРЬЕ, М. А., ред.-сост. *Детский фольклор и культура детства: материалы научной конференции «XIII Виноградовские чтения»*. Санкт-Петербург: СПбГУКИ, 24–34.

- ЛОЙТЕР, С. М., 1998. Детские страшные истории («Страшилки»). *Ил:* БЕЛОУСОВ, А. Ф., сост. *Русский школьный фольклор. От «вызываний» Пиковой дамы до семейных рассказов.* Москва: Ладомир, 56–134.
- ЛОТМАН, Ю. М., 2004. О семиотике понятий «стыд» и «страх» в механизме культуры. *Ил:* ЛОТМАН, Ю. М. *Семиосфера.* Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 664–666.
- ЛУРЬЕ, М. Л., 2006. Садистский стишок в контексте городской фольклорной традиции: детское и взрослое, общее и специфическое. *Антропологический форум*, 6, 287–309.
- МАНЬКОВСКАЯ, Н. Б., 2009. *Феномен постмодернизма. Художественно-эстетический ракурс.* Москва; Санкт-Петербург: Центр гуманитарных инициатив.
- НЕКЛЮДОВ, С. Ю., 2003. Фольклор современного города. *Ил:* *Современный городской фольклор.* Москва: Российский гуманитарный ун-т, 5–24.
- ОСОРИНА, М. В., 1990. «Черная простыня летит по городу», или Зачем дети рассказывают страшные истории. *Ил:* МИРОНЕНКО, В. В., сост. *Популярная психология: Хрестоматия.* Москва: Просвещение, 280–289.
- ПРИГОВ, Д. А. Апофеоз Милицанера. *Современная русская поэзия.* Режим доступа: <http://modernpoetry.ru/main/dmitriy-prigov-arofeoz-milicanera> [см.: 04 07 2013].
- СЕМЕНОВ, В. А., 1991. *Традиционная культура коми-зырян: Ритуал и символ.* Сыктывкар: Изд-во Сыктывкарского ун-та.
- СОРОКИН, В. Г., 2009. Настя. *Ил:* СОРОКИН, В. Г. *Пир.* Москва: АСТ, Санкт-Петербург: Астрель, 7–70.
- ФУКО, М., 2006. Другие пространства. *Ил:* ФУКО, М. *Интеллектуалы и власть: Избранные политические статьи, выступления и интервью.* Ч. 3. Пер. с фр. Б. М. Скуратова; Под общ. ред. В. П. Большакова. Москва: Праксис, 191–204.
- ЧЕРЕДНИКОВА, М. П., 2002. «Голос детства из дальней дали...» (*Игра, магия, миф в детской культуре*). Москва: Лабиринт.

Santraukos

Heterotopijos: pasauliai, ribos, pasakojimai

Inga Vidugirytė

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Heterotopijų sąvoka, kurią prieš 50 metų Michelis Foucault įvedė erdvės heterogeniškumui nusakyti ir suprasti, iš naujo buvo aktualizuota *erdvės posūkio* šiuolaikiniuose humanitariniuose ir socialiniuose moksluose. Heterotopijos ir jiems būdingi principai, kuriuos aptaria Foucault pasakaitoje „Apie kitas erdves: utopijos ir heterotopijos“, tapo analitiniu įrankiu, leidžiančiu atskleisti alternatyvius ir savitus tam tikrų erdvės vietų funkcionavimo režimus. Tuo tarpu postmoderniam pasauliui būdingas ribos tarp „realaus“ ir „subjektyvaus“ (vidinio) pasaulio nutrynimas leido heterotopijas pritaikyti ir tokioms erdvėms kaip, tarkim, vidinė teksto erdvė (meninė erdvė) arba literatūros laukas. Kaip galima pastebėti, literatūros tyrinėjimuose heterotopijos sąvoka steigia ryšį tarp fizinio pasaulio ir vidinės teksto erdvės (analizuojamos tokios pirminės heterotopijos kaip labirintas, veidrodis, teatras, pilis), ir taip pat leidžia kalbėti apie subjekto transgresiją, kurią lemia ypatingos heterotopinės erdvės sąlygos. Kaip ir utopijos, heterotopijos yra būdas ir galimybė kalbėti apie žmogaus gyvenamąjį pasaulį ir jo reprezentacijas.

Rinkinį *Heterotopijos: pasauliai, ribos, pasakojimai* sudaro keturios dalys, kurių skirtį grindžia straipsnių teminės sąšaukos, aprašomosios erdvės fokusas (dydis) bei santykis tarp realaus ir fiktyvaus pasaulio, numanantis skirtingą teksto heterotopijų ryšį su išoriniu pasauliu. Pirmoji straipsnių dalis skiriama stambiems pasaulio erdvės vienetams ir jų reprezentacijoms įvairaus tipo tekstuose (istoriniame pasakojime, mitologijoje, kartografijoje) bei erdvinėms sąmonės struktūroms, kurių pagrindu kuriasi virtualūs pasauliai (sapnai, „neįvykę“ gyvenimai, mirtis). Antroji dalis skirta miesto ir jo heterotopijų problematikai. Čia apžvelgiamos ne tik miestų heterotopinių vietų reprezentacijos, bet ir jų pavertimas heterotopijomis literatūros teksto erdvėje. Trečioji rinkinio dalis sutelkta ties paribio heterotopijos problematika, kuri apima tiek geografinio kultūrinio regiono erdvę, tiek vieno žurnalo, tiek paskiro eilėraščio, kuriame susitinka kelios skaitymo ir interpretavimo tradicijos, erdves. Šioje dalyje publikuojami ir trys Vilniaus heterotopijas aptariantys straipsniai. Ketvirtojoje dalyje pateikiami straipsniai, analizuojantys heterotopijas, kurios sukuriamos tekste ir tik jo yra pagrindžiamos. Kai kurios iš jų turi referentus gyvenamajame pasaulyje, tačiau jų heterotopinis pobūdis nulemtas autorinių tekstinių strategijų.

Bendriausias pastebėjimas, prie kurio veda rinkinyje publikuojami straipsniai, būtų apie tai, kad erdvės tyrimai literatūroje yra itin paranki kryptis vystant tarpdisciplininį dabarties pasaulio ir žmogaus tyrimų lauką. Be to, ne tik erdvės problematika, bet ir erdvės kategorijomis grįsta analizės kalba skatina tirti įvairialypius ryšius tarp pasaulių, sąmonių ir disciplinų.

I

Santuokos siužetas kaip rusų erdvės koncepcijų indikatorius

Marija Virolainen

Rusijos mokslų akademijos Rusų literatūros institutas (Puškino namai),
Sankt Peterburgo valstybinis universitetas, Sankt Peterburgas, Rusija)

Straipsnyje analizuojamas santykis tarp santuokos siužeto ir rusų erdvės koncepcijų IX–XX a. rusų literatūros ir istorijos tekstuose. Tautosakoje santuokos ritualas steigia heterotopinės erdvės struktūros normą – ribų peržengimą ir mainus tarp savos ir svietimos erdvių. Nepaisant to, rusų kultūroje įsigalėjo vientisos erdvės koncepcija, kuri permelkia tiek geopolitinės, metafizinės ir kosmologinės erdvės mitologiją, tiek asmeninę erdvę. *Senųjų laikų sakmėje (Povest vremennykh let)* tautosakinė heterotopinė norma lėmė Kijevo Rusios atsiradimą, tačiau Maskvos Rusia sukūrė Rusios kaip pirmąją Romos Imperijos sampratą, kuriai heterotopijos principas buvo nereikalingas ir netgi priešiškas. Modernioje literatūroje vienas aršiausių vienybės idėjos šalininkų buvo Gogolis. Jo pirmoje knygoje *Vakarai vienasėdyje prie Dikankos* yra 6 santuokos siužeto variantai, ir tik vienas jų baigiasi laimingai. Gogolio estetika ir istoriosofija formuoja žmonijos kaip vieno žmogaus, vienio, nematomos visumos idėją. Tačiau būtent tai tampa kliūtimi santuokos siužeto realizacijai. Sunkumų, su kuriais susidūrė Gogolis, vėlesnė literatūra taip pat neišsprendė. Įvairių tekstų analizė šiuo aspektu leidžia daryti išvadą, kad bandymai vystyti vientisos erdvės konceptą apeinant heterotopijos principą neišvengiamai veda prie kultūrinės normos pažeidimo.

Šventosios Uralo heterotopijos: nuo Biarmijos iki Arkaimo

Jelena Sozina

Uralo federalinis universitetas, Istorijos ir archeologijos institutas,
Rusijos mokslų akademijos Uralo skyrius, Jekaterinburgas, Rusija

Straipsnyje aptariamos Rusijos Šiaurės ir Uralo šventosios vietos – heterotopijos. Biarmija yra Rusijos europinės dalies šiaurės rytuose. Istorijoje Biarmija atsirado IX–XII a. skandinavų sagų dėka. Arkaimas yra XVII–XVI a. pr. Kr. protomiestas stepėse Uralo pietuose, kurį archeologai

surado XX a. devintojo dešimtmečio pabaigoje. Abi vietos yra tapusios literatūrinių ir istorinių mitų bei ideologinių spekuliacijų gamybos objektais („didieji vaizduotės rezervai“, M. Foucault). Straipsnyje analizuojamos pagrindinės šios mitologijos temos, taip pat komių rašytojo, poeto ir filosofo K. Žakovo epinė poema *Biarmija* (1916) bei šiuolaikinių rašytojų kūryba.

Virtualus gyvenimas, arba Vidinės erdvės konfigūracija Baltarusijos heterotopijoje

Tatjana Avtuchovič

Gardino valstybinis universitetas, Gardinas, Baltarusija

Straipsnyje keliamas klausimas apie heterotopijos sąvokos naudojimą skirtingais lygmenimis pasitelkiant globalų, civilizacinį žvilgsnį bei būtinybę tirti heterotopijose gyvenančių žmonių savimonę. Dabartinės Baltarusijos, kurią galima laikyti heterotopine vieta, savimonė apibūdinama kaip „nedalyvavimo metafizika“ (V. Akudovič). Įvairios vidinės erdvės konfigūracijos XXI a. baltarusių poetų kūryboje turi individualių bruožų, tačiau visos reflektuoja gyvenimą už realios erdvės ribų ir yra virtualaus erdvėlaikio variantai. Tai autorių fantazmų erdvė, kuriama mitinio pasaulėvaizdžio, kompiuterio erdvės ir oneirinės poetikos pagrindu. Subjektą eskapistą su jam būdinga intencija virtualizuoti erdvėlaikį lemia specifinė Baltarusijos kaip viso pasaulio heterotopijos situacija „tarp“ – praeities ir ateities, žemės ir dangaus, kitų erdvių ir kultūrų.

Apie simbolinę *Fausto* heterotopiją (remiantis Goethe's tragedijos I dalimi)

Aleksandr Ivanickij

Rusijos valstybinis humanitarinis universitetas, Maskva, Rusija

J. W. Goethe's *Fausto* I dalies pasakojimas ir jo prasmė remiasi Fausto judėjimu tarp semantiškai reikšmingų taškų, kurie yra jo aktualizacijos fazės. Šių taškų reikšmės apibrėžtos „Audros ir proveržio“ judėjimo idėjų, nuo pat pradžios tapusių Goethe's įkvėpimo šaltiniu. Šių idėjų vedinas vokiečių Naujųjų laikų herojus Faustas siekia galutinai pažinti ir nugalėti Gamtą. Dėl to jis duoda įžadą Mefistofeliui.

Neigimo ir pagundos dvasia siunčiama Faustui paties Dievo, bet Žemėje ji tampa vokiečių pagonybės valdove. Mefistofelis pakreipia Fausto Gamtos pažinimą tautinių poetinių gelmių pažinimo link. Erdvės taškai, tarp kurių juda Faustas, vadovaujamas Mefistofelio, tampa jo

gilinimosi fazėmis. Pirmiausia, tai „Raganos virtuvė“ ir Harco kalnai, „Valpurgijos nakties“ vieta, turintys ryšių su „Miesto gatve“, „Sodu“ ir „Ola miške“. Tai vietos, susijusios su Fausto meile Margaritai – pagrindiniu priesaikos Mefistofeliui išbandymu.

Šių vietų funkcionavimą lemia paradoksalus šėtono elgesys. Jis tarsi siekia, kad Faustas „su-stabdytų akimirką“ ir liktų amžinai su Margarita, bet iš tiesų jis skatina Faustą palikti Margaritą dėl Valpurgijos nakties, vainikuojančios jo tautinių gelmių pažinimą. Kita vertus, raganų šabas tampa Fausto skaudžių prisiminimų apie paliktą Margaritą kulminacija. Tokiu būdu Fausto artėjimas prie tautiškumo gelmių (literatūrinė „Audros ir proveržio“ programa) tampa neišvengiamos aukos ir sąžinės graužaties dialektika.

Anos Achmatovos oneirinė metarealybė

Galina Michailova

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Straipsnio dėmesio centre – oneirinė (sapnų) erdvė ir jos poetinės reprezentacijos Anos Achmatovos kūryboje. Achmatovos poetiniuose cikluose Šiaurės *elegijos* ir *Vidurnakčio eilės*, *Poemoje be herojaus* ir dramoje *Enuma elish. Prologas, arba Sapnas sapne*, kuri buvo sudeginta 1940-aisiais, bet iš dalies atkurta septintajame dešimtmetyje, taip pat ir keliuose šeštojo dešimtmečio pabai-gos ir septintojo dešimtmečio eilėraščiuose susiduriame su tam tikra metarealybe, reiškiamą invariantiniais sapno, snaudulio, prieblandos ir naktinių apreiškimų motyvais. Vienais atvejais ši oneirinė metarealybė yra eksplicitiškai deklaruojama. Kitais – numanoma, kai Achmatova atskleidžia formalią ir substancinę teksto struktūrą, kuri yra tokia pati kaip sapno struktūra. Nepanaudotos įvykių, veiksmų, jausmų ir teiginių galimybės sudaro didžiumą Achmatovos tekstų, skirtų oneirinei tematikai. Taigi sapnas Achmatovos poezijoje yra suprantamas ne kaip alternatyvus galimas pasaulis, bet kaip galimybių pasaulis.

Sapno metarealybė gali būti apibūdinama kaip santykinė heterotopija, „kita vieta“, sukurta poeto vaizduotės. Tokios sapninės heterotopijos poreikis gali kilti iš savęs perkūrimo (kito, potencialaus savęs modeliavimo), kadangi oneirinėje heteroklitinėje erdvėje galima perkurti bū-draujančio pasaulio ryšių tinklą: kaip sakė Foucault, atspindėdamos kitas vietas, heterotopijos verčia jomis suabejoti arba jas neutralizuoja, arba apverčia.

Kito pasaulio heterotopija (remiantis sapnais apie mirusiuosius Peipaus ežero kairiojo kranto tautosakoje)

Anželika Šteingold

Tartu universitetas, Tartu, Estija

Peipaus ežero kairiojo kranto sentikių tautosakinė tradicija gyva iki šiol. Jie tiki, kad mirusiųjų sielos sapnuose lanko gyvuosius. Priklausomai nuo to, kas inicijuoja susitikimą sapne – mirusysis ar gyvasis, – galima išskirti du sapnų pasakojimų tipus. Straipsnyje aptariamos abi sapnų rūšys. Daugumoje sapnų „dialogo“ su „regėtoju“ iniciatorius yra mirusysis. Jis „ateina“ pranešti apie savo „poreikius“. Antruoju atveju „regintysis“ „aplanko“ kitą pasaulį, kad sužinotų apie mirusį žmogų. Pirmosios kategorijos sapnuose erdvė yra itin *artima* šiam pasauliui: ji panaši į mirusiojo namus, tik veidrodiškai atspindėtus sapne. Erdvė kitos grupės sapnuose priklauso kitam pasauliui. Ji yra kažkur „virš“. Mirusieji gyvena namuose su daugybe atskirų kambarių – kaip bendrabučiuose ar ligoninėse. Kiekvienas turi mažą uždara erdvę. Jų judėjimas ir pozos yra apriboti: jie gali sėdėti, gulėti, bet negali eiti, bėgti. Abu erdvės tipai gali būti apibūdinti kaip utopijos ir heterotopijos, nors antrasis yra labiau heterotopinis.

Ankstyvosios modernybės pasaulio žemėlapiai kaip reprezentuojamos erdvės estetizacija ir konceptualizacija

Anton Nesterov

Maskvos valstybinis lingvistinis universitetas, Maskva, Rusija

Ankstyvosios modernybės žemėlapiai formavo pasaulio vaizdą – *Imago mundi*. Toks buvo Stab-Wernerio žemėlapis, įgijęs širdies formą Oroncijaus Finėjaus 1536 m. pasaulio žemėlapyje. Šį žemėlapiį apmąstė ne vienas XVII a. autorius, tarp jų – ir Johnas Donne'as. Finėjaus kartografinis šedevras sukūrė figūrinių žemėlapių, susijusių su emblematikos tradicija, madą. Tarp jų buvo vadinamasis Kvailio kepurės pasaulio žemėlapis (1590). Vėliau prie papildomų prasmų kūrimo prisidėjo įvairūs žemėlapių įrėminimai. Todėl Naujųjų laikų pradžios žemėlapiai turi būti laikomi ne tik erdvės reprezentacijomis, bet ir tam tikrais pasaulio konceptais.

Peizažo heterotopija: kartografinis impulsas Nikolajaus Gogolio kūryboje

Inga Vidugirytė

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Straipsnyje peizažas traktuojamas kaip interdisciplininė sąvoka, kuri gali būti taikoma realiam kraštovaizdžiui, meno kūriniiui ar mokslo objektui aptarti. Kaip tapybos žanras peizažas yra tokia pat heterotopija kaip ir sodas, kurį Foucault aptaria savo garsiajame straipsnyje „Apie kitas erdves“. Kaip heterotopija peizažas turi specifinį santykį su kitu pasauliu: jis atspindi gamtą, yra jos dalis, bet, kita vertus, pasirodo kaip žmogaus kultūrinės veiklos rezultatas. Straipsnis analizuoja ryšį tarp geografinio peizažo, kuris kaip toks buvo conceptualizuotas Alexanderio Humboldto ir Carlo Ritterio darbuose, ir literatūrinio peizažo, sukurto Nikolajaus Gogolio apysakoje *Baisus kerštas*. Tekstų analizė parodo, kad kurdamas apysakoje Karpatų kalnų aprašą Gogolis naudojo Ritterio bareljefiniu Europos žemėlapiu, o apibrėždamas siužeto raidos erdvę panaudojo prancūzų inžinieriaus Guillaume'o Le Vasseuro de Beauplan'o „Generalinį Ukrainos žemėlapi“. Naudodamas žemėlapius kaip geografinius šaltinius Gogolis, remdamasis Herderiu ir Vakarų Europos istorikais, siekė sukurti Ukrainos peizažą, kuris paaikšintų jos istoriją ir tautos dvasią. Santykis tarp bareljefinio Europos žemėlapio ir Ukrainos žemėlapio, kurį steigia jų gretinimas Gogolio apysakoje, leidžia teigti, kad rašytojas suvokė Ukrainą kaip vieno didelio Europos peizažo dalį ir savitą jos heterotopiją.

II

Fizinis, juridinis ir svarbus asmuo valdžios heterotopijoje (Gogolio *Apsiaustas* Michelio Foucault teorijų šviesoje)

Artiom Marčėnkov, Karla Solivetti

Romos Tre universitetas, Roma, Italija

Straipsnyje analizuojamos diskursyvinės ir disciplinuojamos praktikos, glūdinčios Rusijos Imperijos Nikolajaus I galios ištakose. Analizės priemone tampa Foucault teorijų taikymas Gogolio apysakai *Apsiaustas*. Čia rekonstruojamos kodifikuotos ir neformalios taisyklės, kurios lemia biurokratinės sistemos narių *habitus* (kūnas; šnekamosios ir raštinės kalbos maniera; aprangos ir gestų semiotika; skirtingi vaidmenys hierarchinės struktūros ritualuose). Pagrindinė *Apsiausto* opozicija atskleidžia prieštarą tarp formalaus legalaus statuso (pasireiškiančio

kitų bauginimu) viešųjų paslaugų heterotopinėje erdvėje ir realios valdžios, kurią turi konkretus asmuo, kvalifikuojamas valdžios ir reputacijos kombinacijos pagrindu kaip „svarbus asmuo“.

Sankt Peterburgo kalėdinės mugės XIX ir XX amžių sandūroje

Jelena Dušečkina

Sankt Peterburgo valstybinis universitetas, Sankt Peterburgas, Rusija

Straipsnyje formuluojama „sezoninės heterotopijos“ sąvoka, kuri asocijuojama su specifiniu kalendoriniu periodu, ir ši asociacija skiria ją nuo heterotopijų, kurios nepriklauso nuo kalendoriaus. Čia analizuojama heterotopija, susijusi su Kalėdų eglutėmis. XIX a. pradžioje kalėdinės eglės buvo statomos tik vokiečių namuose. Nuo amžiaus ketvirtojo dešimtmečio papuoštos eglutės buvo pardavinėjamos cukrainėse, o nuo vidurio pradėtos pardavinėti aikštėse ir turguose. XX a. pradžioje tradicija buvo pradėta suvokti kaip nacionalinė. Taip Kalėdos, buvusios tik bažnytine švente Rusijoje, įgijo pasaulietinės šventės aspektų. Atsirado daugybė eglučių turgų, skelbiančių apie artėjančią šventę. Būtent čia susikūrė „kita erdvė“ – dėl savo pasirodymo kitybės, dėl kuriamos kitokios veiklos ir šventės laikotarpio auros.

Lenino kalnai kaip *Kultūros 2* heterotopinis lokusas

Vasilij Ščiukin

Jogailos universitetas, Krokva, Lenkija

Straipsnio autoriaus tikslas – aptarti tam tikrą Maskvos teritoriją – Žvirblių kalnus (*Vorobjovy Gory*, 1935–1991 metais Lenino kalnus), kurie sovietmečiu ženkliai skyrėsi nuo stereotipinės totalitarinės kultūros, taip pat vadinamos *Kultūra 2* (V. Paperny). Jau XIX a. norėta šiose kalvose sukurti proto ir pilietinių dorybių šventovę (tokia turėjo tapti Kristaus Išgelbėtojo šventovė). Ši mitologinė poetika buvo sustiprinta garsiosios Aleksandro Herceno ir Nikolajaus Ogarevo priesaikos (1827). Sovietinėje Rusijoje planuota pastatyti dar vieną proto šventovę – Ivano Leonidovo suprojektuotą Lenino laisvųjų mokslų institutą. Galiausiai čia buvo pastatytas monumentalus Maskvos valstybinio universiteto pastatas, vienas iš *Kultūros 2* simbolių. Erdvėje aplink universitetą iškilo mokslo institutai, „Mosfilm“ kino studija, Pionierių rūmai, teatras, cirkas, stadionas ir botanikos sodas. Visos šios įstaigos suteikė Lenino kalvoms elitinį pobūdį. Simbolizuodama mokslo ir progreso idealus ši heterotopija buvo sąlyginės tvarkos, kilnumo ir garbingumo sala neramioje sovietinėje grubumo ir pažėminimo jūroje.

Archyvo ribos: Sergejaus Loznicos *Blokada* (2006)

Natalija Arlauskaitė

Tarptautinių santykių ir politikos mokslų institutas, Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Straipsnyje kvestionuojama filmų archyvo tvarka dirbant su masinių žudynių, mirties ir kančios kino dokumentais. Analizuojama, kaip sukonstruotos istorinės atminties, paremtos archyvu, formos, ką šių formų įsisavinimas sako mums apie kolektyvinę „įsisavintojų“ tapatybę bei jų istorinės atminties konfigūraciją.

Analizė parodo, kokią archyvo formą palaiko Sergejaus Loznicos filme *Blokada* (2006) taikomos naratyvinės strategijos, pirmiausia, pasitelkiant vaizdo ir garso montažą; kokią galios poziciją ši archyvo forma perduoda ir kokias išvadas galime daryti apie karo reprezentacijas šiuolaikinėje Rusijoje.

Filmo analizė atskleidžia, kad istorinės atminties konsensusas (tikriausiai ne tik Rusijoje) moka savo kainą: jis ištraukia į retro-scenarijų (Jean Baudrillard, Thomas Elsaesser). Analizė įrodo, kad archyvavimo konvencijas sunku ženkliai keisti, nes „liudijimo“ tvarka įsišaknijusi instituciškai organizuotame archyve ir dominuojančiuose reprezentacijos modeliuose.

Niujorkas rusų diasporos poezijoje po 9/11

Jakov Klots

Džordžijos technologijos institutas, Atlanta, JAV

Straipsnis analizuoja, kokį vaidmenį rusų imigrantų poezijoje apie Niujorką suvaidino 2001 m. rugsėjo 11 d. (9/11). Teigiama, kad 9/11 tapo posūkio tašku rusų literatūrinėje miesto percepcijoje, ypač žvelgiant kartų aspektu. Pirmoji straipsnio dalis aprašo sunaikintų bokštų „dvynių“ architektūrinės, kultūrinės ir socialinės reikšmės pasitelkiant Michelio Foucault *heterotopijų* sąvoką, kuri buvo suformuluota 1967 m., t. y. keliais metais anksčiau, nei buvo pastatytas Niujorko pasaulinės prekybos centras. Pasiremiant šiuo istoriniu momentu straipsnyje teigiama, kad tris dešimtmečius bokštai „dvyniai“ įkūnijo beveik visus *heterotopijų* principus ir pačią postmodernizmo epochą, kuri produkavo Foucault mokymą. Antroji straipsnio dalis skiriama parodyti, kad 9/11 aktualizavo daugybę poetinių miesto reprezentacijų motyvų ir tropų, kurie latentine forma visada dalyvavo miesto mitologijoje. Kaip rodo analizuojami pavyzdžiai, 9/11 tapo įvykiu, kuris palengvino poeto akultūrizacijos procesą naujoje miesto lingvistinėje ir kultūrinėje aplinkoje.

Valpurgijos naktis, arba Sovietinio beprotnamio heterotopija

Laura Piccolo

Romos Tre universitetas, Roma, Italija

Straipsnis analizuoja heterotopinę sovietmečio psichinės sveikatos institucijos erdvę (ne)dialogo tarp sovietinio utopinio diskurso ir heterotopijos sąlygomis ir jos literatūrinę reprezentaciją Venedikto Jerofejevo tragedijoje *Valpurgijos naktis, arba Komandoro žingsniai* (1985).

Heterotopijos ir beprotybės koncepto susiejimas yra itin produktyvus: heterotopinės yra nematomos kūno erdvės, kuriose gimsta haliucinacijos, tokį pat pobūdį turi ir psichiatrinė ligoninė, atskira erdvė, paprastai esanti miesto pakraštyje.

Sovietinėje visuomenėje deviacinės heterotopijos (kalėjimai, darbo stovyklos, psichiatrinės ligoninės ir t. t.) turėjo lemiamą vaidmenį palaikant utopinį diskursą: jos izoliuodavo kiekvieną, kuris trukdė socialistinės utopijos realizacijai.

Jerofejevo pjesėje *Valpurgijos naktis* pusiau žydas alkoholikas poetas Levas Gurevičius patenka į psichiatrinę gydyklą balandžio 30 d. (t. y. Valpurgijos naktį). Čia jis tą pačią naktį miršta kartu su kitais palatos pacientais per „Šabą“, kuris asocijuojamas su Gegužės pirmosios švente. Alkoholis ir mirtis yra nebūties formos, leidžiančios išvengti sovietinės realybės (utopinės erdvės) ir psichiatrinės ligoninės (heterotopinės erdvės).

Jerofejevo tragedija buvo pastatyta tik 1989 m. Kiekvienais metais ji simboliškai rodoma balandžio 30 d. Maskvos „Na Jugo-Zapade“ teatre. Taigi teatre, dar vienoje heterotopinėje erdvėje, kuri „leidžia suderinti realioje vietoje keletą skirtingų, tarpusavyje nederančių erdvių“ (Foucault), literatūrinė ir mitinė Valpurgijos naktys yra rituališkai ir heterotopiškai suderinamos.

Komunalinio buto heterotopija

Danijela Lugarić Vukas

Zagrebo universitetas, Zagrebas, Kroatija

Knygoje *Sovietinės patirties istorijos. Memuarai, dienoraščiai, sapnai* (2009) Irina Paperno rašo, kad komunalinis butas tapo viena iš pagrindinių sovietmečio metaforų ir savivokos emblema. Išišknijsi gerai žinomų autorių, tokių kaip M. Bulgakovo, E. Zamiatino, J. Olešos, D. Charms, M. Zoščenkos, kūryboje, ši tradicija dažnai iškylo ir XX–XXI a. literatūroje ir kultūroje ir leidžia kalbėti apie rusų sovietinės literatūros „komunalinį tekstą“. Straipsnio tikslas – naujai nušviesti šią išskirtinę sovietinio gyvenimo stiliaus ypatybę analizei pasitelkiant Foucault heterotopijų konceptą. Komunalinis butas buvo galinga gyvenimo disciplinavimo priemonė, kuria buvo siekiama pertvarkyti sovietinę visuomenę „iš apačios“. Tačiau literatūroje komunalinis butas reprezentuojamas kaip nedisciplinuota deviacijos ir ekstremalios *kitybės* erdvė. Straipsnyje

bandoma atsakyti į du intriguojančius klausimus: 1) ar komunalinės patirtys ir vietos, aprašytos šiuolaikinių rusų autorių (J. Mamlejevo, L. Rubiņšteino, N. Sadur), kuria „paklusnius kūnus“ (Foucault, 1975) ir 2) ar heterotopinės erdvės yra patiriamos kūniškais jutimais (ir, vadinasi, suvokiamos ne tik erdviškai, bet ir laikiškai), koku laipsniu laikiškumo aspektai struktūruoja heterotopines ir komunalines erdves?

Erdvė erdvėje: paslėpto protesto heterotopijos kine

Nijolė Keršytė

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Foucault konceptualizuoja heterotopinę erdvę substancialiai. Santykis tarp heterotopinės ir topinės erdvių yra išorinis. Straipsnis analizuoja tokias heterotopijos formas, kurios susikuria situacijose, čia vadinamose santykinėmis. Atitinkamai tokiam požiūriui, erdvė nėra heterotopinė *a priori* ar iš prigimties. Ji tampa tokia, kai yra naudojama specifiniu būdu arba tam tikroms praktikoms. Dar daugiau, tokios erdvės atsiduria topinės erdvės atžvilgiu ne išorėje, bet jos viduje. Kitais žodžiais, *kitybė* pasirodo pačioje *tapatybėje*. Šis ryšys tarp erdvės ir agento veiksmo, judesio ar elgesio su kitu yra aptinkamas tam tikruose kinematografiniuose naratyvuose. Pateikiama analizė susitelkia ties heterotopijos sukūrimo procesais dviejuose filmuose – *Kietas riešutėlis* ir *Pianistė*, kuriuose slapta kova prieš dominuojančią tvarką manifestuojama per specifinį ryšį su dominuojančia erdve.

III

„Vaikystės ne čia“ heterotopija. Lenkų, baltarusių, lietuvių paribio gyventojų vietinės bendruomenės XIX a. pabaigoje lingvistiniai bruožai (remiantis Witoldo Skorwido prisiminimais)

Sergej Skorvid

Rusijos valstybinis humanitarinis universitetas, Maskva, Rusija

Straipsnyje analizuojami prisiminimai, kuriuos 1953 m. Maskvoje parašė autoriaus senelis Witoldas Skorvidas, gimęs 1883 m. Dinaburge (šiandieniniame Daugpilyje), Latvijoje. Prisiminimai aprašo vaikystę „kresuose“. Tekstas, parašytas rusų kalba su lenkiškais intarpais, gali būti traktuojamas kaip bandymas atkurti vieno iš prieš šimtmetį gyvavusių Vidurio ir Rytų Europos istorinių, kultūrinių ir etnolingvistinių regionų heterotopiją, taip pat ir „vaikystės ne čia“ heterotopiją. Šios heterotopijos šerdį sudaro „prisimenamų namų“ sąvoka, kuri memuaristui turi simbolinę vertę ir

kurios viena iš formų buvo lenkų kalba, turėjusi „kaimišką“ ir „miestišką“ variantus, atitinkančius rusų kalbos poveikio mastą. Pirmasis variantas, kuriame dominavo lenkų kalba, buvo būdingas bajorų žemvaldžių (taip pat šio regiono polonizuotų žemdirbių) kalbai, tuo tarpu antrasis variantas buvo ženkliai rusifikuotas ir tarnavo oficialių valdžios atstovų ir panašių grupių komunikacijai. Baltarusių ir lietuvių kalbų elementai šioje heterotopijoje nebuvo tokie ženklūs, nors Lietuva prisiminimuose egzistuoja kaip svarbi priešprieša. Ji reprezentuojama kultūrinėmis sąvokomis, susijusiomis, viena vertus, su Lietuvos istorija ir mitologija, o kita vertus – su kasdienybės aspektais (pvz., patiekalų pavadinimais).

Nuo periferijos prie centro: žurnalas *Zeszyty Literackie* ir poetų „triumviratas“ (Miłoszas, Brodskis, Venclova)

Olga Baraš

Vertėja, Maskva, Rusija

Postmodernus protas siekia kalbėti apie neerdvinius dalykus erdvės terminais. Tai būdinga ir literatūrai: komparatyviniame kontekste sąvoka „literatūrinė erdvė“ vis dažniau pakeičia tradicinę „literatūros proceso“ sąvoką. Šiuo požiūriu literatūra tampa kita erdve su jai būdingomis konvencinėmis vietomis, utopijomis ir heterotopijomis. Straipsnyje analizuojama emigrantinės spaudos heterotopija, tampanti abiejų kultūrinių kontekstų, kuriuose ji egzistuoja (gimtojo ir egzilinio), „kita erdvė“. Analizuojant lenkų emigrantinį žurnalą *Zeszyty Literackie* (Paryžiaus laikotarpis, 1983–1989), aptariamas trijų iškilų į JAV emigravusių europiečių poetų – Czesława Miłoszo, Josifo Brodskio ir Tomo Venclovos – vaidmuo. Analizė atskleidžia, kad poetų „triumvirato“ veikla kūrė „dvigubą heterotopiją“, t. y. „kitą erdvę“ „kitos“ (emigrantinės) spaudos viduje.

Vieno eilėraščio heterotopija (N. Asejevo *Liaudies šokis* kaip baltiškas–slaviškas tekstas)

Sergej Preobraženskij

Rusijos Tautų draugystės universitetas, Maskva, Rusija

Heterotopinė situacija kuriasi regionuose, kuriuose daugianacionalis kultūrinis ir istorinis kontekstas kuria prielaidas ambivalentiškam teksto interpretavimui, t. y. regionuose, kuriuose bendra interpretavimo konvencija neegzistuoja. Tokios prielaidos yra tipiškos tam tikroms Vidurio Europos dalims iki šių dienų. Paribio zonose ryšys tarp centro ir periferijos labiau komplikuo-
tas nei binariniuose centristiniuose dariniuose. Straipsnyje heterotopijos sąvoka pasitelkiama metrinei ir semantinei N. Asejevo eilėraščio *Liaudies šokis* (*Pliaska*) analizei. Eilėrašties įdomus

savo ritmika, turiniu ir leksiniais pasirinkimais, tarp kurių – tikriniai vardai, rodantys autoriaus patirtą baltų–slavų paribio („kresų“) įtaką. Eilėraštis analizuojamas plačiame slavų (rusų, ukrainiečių, baltarusių, bulgarų ir lenkų) poezijos kontekste. Taip pat aptariama slavų eilėdaros universalija, heksasilabinė eilutė, susidedanti iš dviejų (kartais trijų) fonetinių žodžių. Toks eilėdaros tipas rusų poezijos kontekste yra suvokiamas kaip išimtinai ukrainietiškos kilmės ir kuria stiprų stilizacijos išpūdį. Straipsnyje siūloma kita heksasilabinės eilutės interpretacija, susiejanti ją su baltų–slavų paribio heterotopija.

Nacionalinio literatūros lauko heterotopijos: teoriniai klausimai tiriant Lietuvos „kitas literatūras“

Taisija Laukkonèn

Lietuvos socialinių tyrimų centras, Vilnius, Lietuva

Etninių mažumų raštija tiriama jau daugiau nei 20 metų JAV, Kanadoje, Australijoje ir Europos sąjungoje; tačiau posovietinėse šalyse, tokiose kaip Lietuva, tai visai nauja ir „erškėčiuota“ sritis. Viena priežasčių, kodėl daugiakultūris ir tarpkultūris dialogas yra sunkiai vystomas posovietinėje erdvėje, yra sovietinės „tautų draugystės“ politikos palikimas. Kita priežastis yra ambivalentiška mažumų (pavyzdžiui, rusų ir lenkų Lietuvoje), kurios istoriškai traktuojamos kaip kolonizatoriai, padėtis.

Straipsnis aptaria tris galimus būdus konstruoti Lietuvos mažumų literatūrą kaip tyrimo objektą. Pirmasis požiūris susitelkia ties etninių mažumų literatūros problema vietinės kultūros ar valstybės kontekste. Ši perspektyva susijusi su Gilles'io Deleuze'o ir Félixo Guattari „mažosios literatūros“ ir „tapimo mažu“ sąvokomis. Antrasis požiūris aptaria išvietintą literatūrą kaip diasporos diskurso dalį, kuri šiuo metu turi revizuoti tradicinės, pokolonijinės ir posovietinės diasporos sąvokas. Trečiasis požiūris numano, kad tarpkultūris literatūrinis fenomenas turi būti analizuojamas pasaulio literatūros kontekste, kurį pirmą kartą aprašė Pascale Casanova knygoje *Pasaulinė literatūros respublika*.

Vilniaus heterotopijos šiuolaikinėje lietuvių literatūroje: panorama kaip *nekasdienybės* erdvė

Julija Snežko

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Straipsnyje aptariama heterogeniška Vilniaus erdvė trijuose lietuvių literatūros tekstuose – Jurgio Kunčino *Tūloje* (1993), Ričardo Gavelio *Vilniaus pokeryje* (1989) ir Antano Ramono apysakoje *Balti praėjusios vasaros debesys* (1991). Erdvė analizuojama dviem aspektais: nustatant

„personalinės“ pagrindinių herojų topografijos ryšius su galios (sovietų valdžios) dominuojamu erdvės diskursu ir – tai ypač svarbu šiame straipsnyje – analizuojant būdus, kuriais herojai suvokia miestą priklausomai nuo jų pozicijos erdvėje.

Prieinama prie išvados, kad horizontalus miesto planas atitinka kasdienybės erdvę, kurioje herojai stengiasi susikurti ir įtvirtinti savo „nuosavą“ erdvę būdais, konfliktuojančiais su galios diskursais; tuo tarpu panoraminio žvilgsnio pozicijos tampa vietomis, kuriose jie gali išsivaduoti iš miesto „gniaužtų“. Tačiau šios pozicijos nefunkcionuoja kaip vietos, kuriose gali realizuotis jų troškimas „valdyti“ miestą žvilgsniu. Priešingai, jie atkuria miesto materialumą, tekstūriškumą. Galima sakyti, kad šiuose tekstuose panoraminiai apžvalgos taškai funkcionuoja kaip „kita erdvė“, nekasdienybės erdvė arba heterotopija horizontaliam kasdienybės planui. Šioje vietoje pasakojimas apie Vilniaus miestą nutrūksta ir tampa girdima miesto muzika.

Vilna: potrauminiai naratyvai

Lara Lempert

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Straipsnyje susitelkiama ties didžiuliu ir chronologiškai, geografiškai, žanriškai ir lingvistiškai heterogenišku tekstų apie žydų Vilną korpusu, susikūrusiu po Antrojo pasaulinio karo. Vilnos žydų gyventojų sunaikinimas ir nesugrąžinamas prieškarinio miesto gyvenimo praradimas reflektuojami kaip kosminė katastrofa, ir tai paskatina konstruoti pohlolokaustinį Vilnos paveikslą kaip prarastą rojų. Šio naratyvo genėzė siekia žodinius ir vizualius Vakarų žydų, lankiusių Vilną Pirmojo pasaulinio karo metais, tekstus. Ši paradigma tarpukariu buvo įsisavinta ir sustiprinta Vilnos ir Lietuvos žydų literatūroje ir meninėje. Taigi pohlolokaustinis žydų Vilnos paveikslas buvo formuojamas ne tik aktualios atminties ir skausmo, bet ir šių laipsniškai susikūrusių „konstrukcijų“, palaikiusių egzaltuotą ir nostalgiką idealų chronotopą.

Vilnius kaip *kita erdvė* rusų literatūroje

Pavel Lavrinec

Vilniaus universitetas, Vilnius, Lietuva

Straipsnis analizuoja esminius Vilniaus reprezentacijos rusų literatūroje bruožus, kurie išreiškia skirtingus Vilniaus kaip heterotopinės ir heterochroninės *kitos vietos*, su jai būdinga laiko slinktimi ir elgsenos scenarijais, aspektus. Analizuojama medžiaga – prozos ir poezijos kūriniai, taip pat kelionių eseistiniai tekstai bei Rusijoje po Antrojo pasaulinio karo rašyti memuarai. Šiuose tekstuose Vilnius tapomas ne (arba ne vien) kaip sovietinis miestas, akivaizdžiai ne kaip

rusiškas miestas; jis yra kitoks, tačiau jis nėra keistas. Miestas yra skirtingos architektūros, labiausiai dėl viduramžiško gatvių ir kiemų tinklo, gotikinės ir barokinės architektūros, daugybės šventovių, neįprastų vardų ir daugiakalbystės. Šie bruožai leidžia Vilnių apibūdinti kaip švelniai egzotišką ir nuostabų. Vilniaus heterotopijoje praeitis ir dabartis egzistuoja drauge ir persipina. Praeities aktualumas atsispindi atminties ir senųjų laikų motyvais, taip pat paskirais komponentais – gatvėmis, namais, bažnyčiomis. Ypatinga vieta, kurioje praeitis nedingsta, bet toliau gyvuoja, leidžia sugrįžti į praeitį arba susigražinti praeitį. Vilniaus pasakojimai yra sugrįžimo istorijos – sugrįžimo į Vilnių, į kultūrinę tradiciją, individualią atmintį ir istorinę praeitį, galiausiai – sugrįžimo prie tikrų vertybių.

IV

Chersono žemvaldys: kita erdvė Gogolio *Mirusiose sielose*

Vladislav Krivonos

Samaros socialinių ir humanitarinių mokslų akademija, Samara, Rusija

Straipsnyje aptariamas heterotopijos generavimo mechanizmas Gogolio kūryboje, susijęs su specifiniais *Mirusių sielų* pagrindinio herojaus mąstymo apie erdvę bruožais. Tokį požiūrį lemia ne išorinės aplinkybės, bet autoriaus meninės priemonės. Aptariamos sielų perkėlimo į Chersono provinciją siužeto simbolinės reikšmės ir funkcijos. Čičikovo rašymas generuoja tikrovės reprezentacijas kaip daugiasluoksnę palimpsestinę erdvę. Fikcinė erdvė įtraukia geografinę erdvę, o geografinė įgyja fikcinių bruožų. Jų ryšys painus ir neaiškus. Surašinėdamas mirusias sielas Čičikovas yra ne tik „pirkėjas“, bet ir *niekio* valdovas. Straipsnyje teigiama, kad Gogolis išverčia Jekaterinos II „Graikiškojo projekto“ idėją, susijusią su Krymo užkariavimu. Būdama Krymo kaip „žemės rojus“ parodija Chersono provincija simbolinėje *Mirusių sielų* struktūroje atlieka *kitos vietos* vaidmenį.

Miesto, kaimo, kurorto heterotopijos Ivano Bunino pasaulyje

Eleonora Šestakova

Doneckas, Ukraina

Straipsnyje, remiantis Bunino proza, bandoma apsvarstyti aktualų literatūrai heterotopijų klausimą, kuris įsisavintas socialiniuose moksluose, bet yra pasyvus Rusijos filologijos lauke. Klausimas keliamas, ar heterotopijos sąvoka yra paranki literatūros tyrimams, kuriuose įsitvirtinusių tokios sąvokos kaip meninė erdvė, erdvės ir laiko koreliacija, *topos*, *locus*, diskursas, chronotopas.

Straipsnis yra eksperimentinis – siekiantis išskirti heterotopines Bunino erdves. Tyrimas rodo, kad heterotopijos sąvoka paranki literatūros tyrimui: jos pagrindu galima aiškinti kompleksiską labirintinę erdvės struktūrą, erdvės ir asmens ryšį, kurį sunku paaiškinti konvenciniais terminais. Miesto, kaimo, kurorto heterotopijos Bunino yra siejamos su fenomenologiniu asmens suvokimu, jos atspindi viena kitą ir individo vidinį pasaulį, taip pat pastarąjį formuojančius veiksnius, keičia, identifikuoja nežinomybę ir reprezentuoja pertrūkį kasdienybėje.

Kitos vietos vėlyvojoje V. Rasputino kūryboje:

Troba ir Regėjimas

Natalija Kovtun

Sibiro federalinis universitetas, Krasnojarskas, Rusija

Straipsnyje heterotopijos sąvoka taikoma vėlyvajai Rasputino kūrybai, kurioje atsiranda specifinės erdvės vietos – kapinės, kapas, sala-laivas (*Matoria*), šventykla, namas-lokys. Ypatingas dėmesys yra skiriamas žmogaus statusui ir funkcijai heterotopijoje nusakyti. Teigiama, kad *kitos vietos* realizuoja herojaus prasmingos egzistencijos, kuri buvo neįmanoma istorijoje ir kuri yra siejama su savęs atradimu, ilgesį. Noras išplėsti dabarties ribas iki užkalbinio pasaulio atveria daugiasluoksnę visatą ir išlaisvina iš egzistencinio teroro, leidžia prisiliesti prie metafizinės gyvenimo misterijos.

Pastarieji erdvės modeliai aptinkami kone kiekviename Rasputino vėlyvajame kūrinyje. Apysaka *I tą pačią žemę (V tu že zemlju...)* yra apie naujų kapinių įsteigimą toli nuo žemės, kuri buvo dominuojančių galių desakralizuota, taigi pačios laidotuvės tampa rezistencijos aktu. Herojus negali atsispirti norui žvilgtelėti per gyvenimo kraštą, keliauja prie užtvindytų kapinių ir miršta. Tuo pat keliu nueina ir herojus-triksteris – palieka užterštos upės griūvančius krantus ir traukia prie jūros, kur išlikusi senovės srovė – „gyvenimo vanduo“. Apysakoje *Troba (Izba)* herojės namas kyla iš jos sielos vidaus, realybė kuriasi iš pranašiško žodžio ir juo laikosi. Namas tampa karstu, kuriame susikryžiuoja pasauliai, heterotopijos, gyvieji susitinka su mirusiais, teisieji – su nusidėjėliais, *savi* – su *svetimais*. Tokios erdvės nėra skirtos gyvenimui – tai savęs pažinimo, pasirinkimo vietos, kuriose akimirksniu nušvinta tiesa, nebūtinai herojaus atpažįstama.

Istorinės ir naratyvinės heterotopijos (L. Ulickajos romanas *Danielis Štainas*, vertėjas)

Tünde Szabó

Vakarų Vengrijos universitetas, Sombathėjus, Vengrija

Pirmoji straipsnio dalis tiria galimybes taikyti M. Foucault heterotopijos principus literatūros kūriniui. Analizė parodo, kad visi šeši Foucault apibrėžti principai galioja ir literatūros kūriniui, jeigu, remiantis Jurijaus Lotmano semiosferos teorija, heterotopijos yra interpretuojamos kaip semiotinė erdvė.

Antroje straipsnio dalyje heterotopijos sąvoka taikoma Ulickajos romanui. Heterotopijos tampa pasakojimą konstruojančiais blokais ir kaip istoriniai elementai iškyla kalbant apie herojaus gyvenimą.

Romano išeities taškai – tiek siužeto, tiek pasakojimo prasme – susidaro istorinėse heterotopijose: žydų gete ir partizanų stovykloje. Romano naratyvo lygmeniu tam tikri tekstų tipai (pvz., policijos raportai, prisipažinimai, skelbimų lenta, reklama, malda ir t. t.) yra heterotopiniai tradicinio naratyvo, turinčio fundamentalią reikšmę Ulickajos romane, atžvilgiu.

Šiuolaikinės idilijos. Idilijos chronotopo naudojimo būdai ir funkcijos rinktiniuose šiuolaikinės rusų literatūros kūriniuose

Katarzyna Syska

Jogailos universitetas, Krokva, Lenkija

Straipsnyje tiriami idilinio chronotopo elementai Liudmilos Ulickajos romane *Medėja ir jos vaikai* bei rinktiniuose Timuro Kibirovo eilėraščiuose. Nepaisant to, kad idilės žanras lyrinėje poezijoje nebėra toks populiarus, šiuolaikinėje rusų literatūroje yra pakankamai kūrinių, kuriuose naudojamas idilės chronotopas (M. Bachtinas), idilės estetiškas modalumas (F. Schiller, V. Tiupa). Analizuojamuose Ulickajos ir Kibirovo kūriniuose idilė naudojama kaip konstruktyvus principas kuriant specifinį naratoriaus / lyrinio subjekto pasaulėvaizdį. Tuo pat metu galima kalbėti apie heterotopinių idilijų pobūdį (M. Foucault), nes jos tampa alternatyviomis arba priešingomis vietomis dominuojantiems erdvei ir diskursams. Idilinė Medėjos Krymo namo vieta kuria tikrą *kitą vietą* totalitariniam Stalino režimui, siekiančiam pajungti individą ir jo privačią šeimos sferą valstybės interesams. Kita vertus, Kibirovas pateikia banalią buržuazinę santuokinio gyvenimo idilę ir tėvystę kaip ideologinės kovos būdą su dominuojančiais romantizmo ir postmodernizmo (kaip jis mano) diskursais ideologinėje XX a. dešimtojo dešimtmečio Rusijos erdvėje.

Chronotopas vs. heterotopija (Vladimiro Sorokino apysakos *Pūga* pavyzdžiu)

Jasmina Vojvodić

Zagrebo universitetas, Zagrebas, Kroatija

Straipsnyje analizuojamas Sorokino apysakos *Pūga* (2010) chronotopas (M. Bachtinas). Rajo no gydytojas Platonas Iljičius Garinas kartu su pagalbininku Perčuša turi nukakti į Dolgoję miestelį. Kelionė vyksta žiemą, daktaras Garinas gabena vakciną, kuri turi sustabdyti baisią ligą „černuchą“. Kelyje jie sutinka įvairių kliūčių (mažą piramidę, vilkus, sniegą, mirusį milžiną). Romaną galima skaityti kaip kelio chronotopą. Herojai patenka ir į *kitas erdves* – haliucinacijų ir sapnų, kurias galima vadinti heterotopijomis (M. Foucault). Ypač svarbus yra Perčušos paskutinis sapnas, tampantis jo mirtimi. Perčušos mirtis paaiškina romano *motto* – Aleksandro Bloko eiles apie sielos atsiskyrimą nuo mirusio kūno. Foucault *kitų erdvių* sąvoka ir Freudo sapnų interpretacija (troškimų išsipildymas) paaiškina Sorokino herojų sapnus. Galiausiai, tekstas aprašo tris erdvės lygmenis: pirmoji erdvė yra reali kelionės iš Dolbešino į Dolgoję erdvė; antroji erdvė (heterotopija) yra haliucinacijų ir sapnų erdvė, trečioji erdvė yra nežinoma erdvė, į kurią vyksta daktaras Garinas, paimtas į nelaisvę kelių kinų, ir kur vyksta sušalęs iki mirties Perčuša. Pastarąją erdvę galima vadinti „viršheterotopija“.

Heterotopijos šiuolaikinėje tautosakoje ir literatūroje

Arkadij Goldenberg

Volgogrado valstybinis sociopedagoginis universitetas, Volgogradas, Rusija

Straipsnyje analizuojamos šiuolaikinio miesto folkloro heterotopijos, aptinkamos siaubo pasakojimuose ir sadistinėse eilėse. Priešingai nei tradicinė tautosaka, šie žanrai turi ryšių su šiuolaikine Rusijos postmoderniaja literatūra. Aktualizuodami archajinei ir klasikinei folkloro tradicijai būdingas kategorijas (savas/svetimas, kultūrinis/natūralus, siaubas/juokas), jie kuria naują semantiką ir pragmatiką, įsitraukia į žaidimą, kur juokas ne tiek laimi, kiek išstumia baimę. Literatūroje atsiranda nauja estetinė paradigma: „teksto malonumas“ (Roland Barthes) užleidžia vietą šoko metodams (angl. *estrangement*, baimė, siaubas, pasibjaurėjimas tekstu). Tautosakiniai siaubo žanrai prisideda prie naujos estetikos sukūrimo: siaubo erdvė tampa viena pagrindinių šiuolaikinės kultūros heterotopijų.

Abstracts

Heterotopias: Worlds, Borders, Narratives

Inga Vidugirytė

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

The concept of heterotopias, which was introduced by Michel Foucault almost 50 years ago to define and to understand the heterogenic nature of space, was recently actualized by the *spatial turn* in social sciences and humanities. The notion of heterotopias and their principles that were defined by Foucault in his famous lecture “On Other Spaces: Utopias and Heterotopias”, became an analytic device that helps to recover alternative and specific regimes of functioning of certain places in space. At the same time, the weakness of the borderline between the “objective” (“real”) and the “subjective” (fictive) in the postmodern thinking and imagination led to the considering of heterotopias of inner space of a text (artistic space) or heterotypic spaces of literary field. In literature, heterotopias function as a bridge between physical world and a text, in which such heterotopias as a labyrinth, a mirror, a theatre, or a castle are represented. Heterotopias are places of transgression of a subject that is grounded in specific heterotypical condition of a space. So, like utopias, heterotopias suggest a way of thinking about a man and his world as well as about their representations.

The book *Heterotopias: Worlds, Borders, Narratives* consists of four parts. The division between them is based on the thematic ground and on the focus (the size) of space in question as well as on the relation between reality and fiction – if a text presupposes links to the outer world. The First Part of the book is devoted to the discussion of the big units of the Earth (World, Russia, Ural, Ukraine) and to their representations in historical, mythological, and cartographic discourses as well as to the spatial structures of human mind that enable thinking of non-spatial phenomenon in spatial terms (dreams, alternative life, death). The Second Part focuses on cities and their heterotopias in literary texts, which could be representations of certain real places as well as a result of certain strategies to make a place a kind of heterotopia. The Third Part analyses the heterotopia of border regions where languages and cultures meet and converge on different levels. The representations of such heterotopias could be found on the level of every-day life and communication as well as on the level of political and cultural discussion in a magazine or on the level of the peculiar rhyme structure of one poem. In this part, three articles on Vilnius’ heterotopias are presented. The Fourth Part of the book discusses heterotopias that are invented

and supported only by a literary text. Some of them have referents in the outer world; however, their heterogenic character is a result of textual strategies.

The whole book leads to the conclusion that interdisciplinary research of heterotopias as well as of other places in the World and texts is a productive trend for investigating the post-modern world and a man, because the questions of spaces and places, and also the language based on spatial categories, enable various connections between worlds, minds and disciplines.

I

The Marriage Plot as an Indicator of Russian Concepts of Space

Maria Virolainen

Institute of Russian Literature (Pushkin House) of the Russian Academy of Sciences,
St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

The article addresses marriage plots and their relations to the Russian concepts of space. It is based on the examples drawn from the Russian literature of the XIth–XXth centuries. In the folklore, the ritual of marriage supposes as the norm a heterogeneous structure of the space – the intersection of borders and exchange between my space and the space of the other. However, in the Russian culture the commitment to the concept of a unified space has been preferred. The tendency to unified space has penetrated the mythology of geopolitical space, as well as metaphysical and cosmological space, and also the personal space. In the *Primary Chronicle (Povest Vremennykh Let)*, the folk norm has determined the formation of a national historical tradition of Kievan Rus'. However, the Muscovite Rus' created the concept of a Rus as a single primordial Roman Empire, for which the principle of heterotopia was not necessary and even hostile. In modern Russian Literature, one of the most ardent followers of the idea of unity was Gogol. His first book *Evenings in the Farm near Dikanka* reproduces 6 variants of the marriage plot, and only one of them ends happily. In his aesthetic and historiosophical constructions, Gogol spoke of the need to see the humankind as one person, one unit, and the indivisible whole. However, this has become an obstacle for the implementation of marriage plot. The difficulty faced by Gogol has not been resolved by the subsequent literature either. The analysis of these and other examples of marriage plot in Russian culture is heading to the conclusion that the attempts to develop the concept of the unified space by omitting the concept of heterotopia inevitably leads to the distortion of the cultural norm.

The Ural's Sacred Heterotopias: from Biarmia to Arkaim

Jelena Sozina

Ural Federal University, Institute of History and Archaeology, Ural Branch,
Russian Academy of Sciences, Ekaterinburg, Russia

In this paper sacred places (heterotopias as M. Foucault called them) of the Northern and Ural regions are described. Biarmia (Bjarmaland) is the land which was in the North-East of the European part of Russia, its name was introduced to history by Scandinavian sagas in IX–XII cc. Arkaim is the ancient prototown in the steppe zone of the Southern Ural, it was found by archaeologists at the end of 1980, but its birth and existence is attributed to XVII–XVI cc. BC. Today both toposes became the objects of literary and historical myth-making (“the greatest reserves of the imagination”, M. Foucault) and the objects of the ideological speculations. In the paper, the general Mythemes selected in the area of these toposes on materials of the Web site resource are analyzed. It also studies the epic poem *Biarmia* of komi writer, poet and philosopher K. Zhakov (1916) and works of E. Bogdanov, V. Ivanov, E. Sojni, V. Timin that were created in XX and at the beginning of XXI centuries.

Virtual Life, or Interior Space' Configuration in the Heterotopia of Belarus

Tatyana Avtukhovich

Grodno State University, Grodno, Belarus

The question that one can ask about the heterotopias space at different levels, including the global, civilizational scope and the necessity of the study of self-perception of the people, who live in the heterotopias space, has been put in the article. The self-perception of the modern Belarusian who lives in the heterotopias space is determined by the “metaphysics of absence” (V. Akudovitch). The various configurations of the internal space demonstrated in the poems of the Belarusian poets of the beginning of the XXIst century have their individual differences, but they all reflect the life outside the boundaries of the real space and they are the variants of the virtual time-space. These are the spaces of the authors' phantasms created on the basis of the mythical worldview, of the computer quest and oneiric poetics. The escapist in its intention to virtualize the time-space in the modern Belarusian poetry has been determined by the specific conditions of Belarus as the heterotopia of the whole world, and its position between past and future, between earth and sky, between other spaces and cultures. The life in the virtual space evokes the feeling of the real life which has not been lived, of lameness and deficiency. “The crisis of the subjectivity” (A. Gytenev), the loss of his own, the formula “the absence of a man” is

typical for the post-modern period, however it is realized as the common state of its inhabitants just in Heterotopia of Belarus. The inconsistency between its own destiny and the historical destiny of the country from one side and The Eternal Book of Being from the other side causes dissatisfaction and forms the strained sensation of “extending” between the earth and sky.

On the Symbolic “Heterotopia” of *Faust* (On a Material of Part I of Goethe’s Tragedy)

Aleksandr Ivanitskiy

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

The subject and sense of “Faust I” by J. W. Goethe is based on Faust’s travel between the semantically significant points that are the phases of his self-actualization. The meaning of these points was determined by the ideas of the literary cenacle “Storm and Rush”, that had been Goethe’s source of inspiration from the very beginning. Respectively, Faust, the German hero of the Modern Time, is seeking to completely perceive and conquer Nature. That’s why he vows to Mephistopheles, that in his endeavor to the Universal he would not noose himself forever with anything particular.

Mephistopheles, the global spirit of negation and temptation, is sent to Faust by God. Mephistopheles tilts Faust’s craving for the knowledge of Nature towards the knowledge of national poetic depths. But on Earth the devil becomes the master of the German pagan world. In this Role he turns the Faust’s acknowledge of Nature to the deepening in this Nature as in the national inner and poetical ground. As a result the points attended by Faust under the directorship of Mephistopheles, becomes the phases of this deepening. First of all there are “Kitchen of the Witch” and Mountains of Harz, the place of the “Walpurgis-night”. They are tied with the “Street of the town”, “Garden”, and “Cave in the wood”. There are the places of the Faust’s love to Margaret, the main test of his pledge to Mephistopheles.

The function of this point is determined by the paradoxical behaviour of the devil. Nominally he seeks to win his bet with Faust: to bring him to “stop the moment” and to stay forever with Margaret. But in deed he stimulates Faust to leave Margaret for the Walpurgis-night that is to bring to the conclusion his deepening in the national inner ground. By-turn, the witches’ Sabbath appears to Faust as a culmination of his sorrowful memory about Margaret, which he left and brought to ruin. As a result the points of the Faust’s deepening in the national ground (the literary program of “Storm and Rush”) appear as a dialectics of the inevitable victim and inevitable remorse.

Heterotopias in Poetry: Anna Akhmatova's Oneiric Meta-reality

Galina Mikhailova

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

The paper focuses on the oneiric space, and on its poetic representation in Anna Akhmatova's works. In Akhmatova's poetic cycles *Northern Elegies* and *Midnight Verses, Poem without a Hero* and the play *Enuma elish. Prologue, Or a Dream within a Dream*, which was burned in the 1940s, but partially restored in the 1960s, as well as in several other poems of the late 1950s and 1960s, we are dealing with some kind of meta-reality expressed by invariant motifs of dream, slumber, twilight sleep and night apparitions. In one case this oneiric meta-reality is explicitly declared. In other cases it's implied, and then Akhmatova shows the formal and substantive structure of the text, which is similar to the structure of the dream. Unspent possibilities of events, actions, feelings and statements constitute most of Akhmatova's texts, which are related to the oneiric theme. So the dream is not seen as an alternative possible world, but like the world of possible in the poetry of Akhmatova.

Dreaming meta-reality can be described as a conditional heterotopia, "other place", which is generated by the imagination of the poet. The need for such dreaming heterotopia may be caused by the situation of the creation of another (potential) self-model, because the oneiric heteroclitite space can, according to Foucault, "suspect, neutralize, or invert the set of relations" of the waking world.

Heterotopias of the Other World (Based on Dream Tales about Deceased in Folk Tradition of The Western Shore of Lake Peipus)

Anželika Šteingolde

University of Tartu, Tartu, Estonia

Living on the western shore of lake Peipus, native Russians (most of them are Old Believers) preserve their folk traditions till now. They believe that spirits of the dead can come to the alive in dreams. There are two kinds of dream tales depending on who – the deceased or the sleeping person – is the initiator of the "meeting" in the space of dream. The author's purpose was to demonstrate both the common and specific features of the narratives putting stress on the characteristic properties of dreams' space. In the most of them, the deceased is the initiator of the "dialogue" with the "visionary". He "comes" for the purpose of informing his relatives about his own "needs". The second cluster consists of dreams initiated by the "visionary". He "visits"

the other world to get information about the state of soul of the departed man. Space in the first category of “visions” is very *close* to the space of this world (it seems like the deceased’s own home and its environment), but it is reflected in the mirror of a dream. The space dreamt in the other group of “visions” belongs to the next world. It is situated somewhere above. The dead “live” in buildings with a great number of separate rooms – like in hostels or hospitals. Each person is located in a small enclosed space. His movements and positions are fully limited there (he can sit, lie, but can’t go, run etc.). Both types of dream sites may be defined as utopias and heterotopias as well, though the latter one is more heterotopical.

World Maps of the Early Modern Period as an Effort to Create Aesthetic and Conception of a Geographic Object

Anton Nesterov

Moscow State Linguistic University, Moscow, Russia

As we look at a map, our contemporaries think about its usability, cartographic accuracy and correspondence to some area of the Earth. The art maps of the early Modern period could accumulate some extra features, providing various types of concepts created for this or that place, forming *imago mundi*. Some cartographic projection, especially Stab-Werner projection, could provoke shaping of our world as a heart – this image was used by Oroncius Fineus in his cardiiform world map of 1536. The map was intensively rethought by such authors of XVII century as John Donne and others. Fineus’ cartographic masterpiece created a trend to delineate figure maps that were linked to the tradition of emblematic, as so called Fool Cap’s Map of the World of 1590. The later cardiographs used the decorative borders of the world maps to make some special emphasis on this or that aspect of the work and from time to time the same map could bring various messages being decorated with different frame pictures. Due to this, it is more reasonable to see something more than an objective representation of the world in the maps of the early Modern period and take them as concepts.

Heterotopia of Landscape: The Mapping Impulse in the Work of Nikolai Gogol

Inga Vidugiryte

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

In the article, landscape is considered as the interdisciplinary notion, which could be applied to the nature as well as to the art and science. Landscape as a genre is a heterotopia in a sense that Foucault gives to the heterotopia of a garden in the article “Of other spaces: utopias and

heterotopias". As a heterotopia, the landscape has different relationships with the rest of the world: it reflects nature, is a part of it, but, on the other hand, is a result of cultural activity of a man. This paper analyses the connections between a geographic landscape, which was conceptualized in the work of Alexander Humboldt and Carl Ritter, and the literary landscape that was created by Nikolai Gogol in the story "The terrible vengeance". The paper shows how in this story Gogol used the relief map of Ritter to create the landscape of the Carpathian Mountains, as well as the General map of Ukraine by the engineer Guillaume Le Vasseur de Beauplan to define the geographical area of the storyline. Using of the geographical maps as sources for the narration of the story suggests that Gogol, following Herder and Western European historians, aimed to create a landscape of Ukraine, which would explain the history and the spirit of the Ukrainian nation. The relationship between the relief map of the Europe and the map of Ukraine, which are used as sources for the space of "The terrible vengeance", enables to state that Gogol conceived Ukraine as a (heterotopic) part of one big unit – the whole landscape of Europe.

II

Physical, Juridical and Significant Person in the Heterotopy of Authority (*The Overcoat* by Gogol in the Light of the Theories of Michel Foucault)

Artem Marchenkou, Carla Solivetti

Roma Tre University, Rome, Italy

The article analyses the discursive and disciplinary practices at the basis of the mechanism of origin of the power in the Russian Empire of Nicholas I, by means of applications of theories elaborated by Michel Foucault on Nikolai Gogol's *The Overcoat*. The codified and informal rules that predetermined the habitus of the members of bureaucratic organization (body image; manner of oral and written language; semiotics of clothes and gesture; different roles in the rituals of the hierarchical ladder) are here reconstructed. The central opposition in *The Overcoat* shows the contradiction between the formal legal status in the heterotopic space of the public service (rank, position) which is usually expressed through the induction of fear in others, and the real authoritativeness of a concrete person, qualified as a combination of his own direct authority and his public reputation as a significant person.

Christmas Markets in St. Petersburg at the Turn of the XIX–XX Centuries

Yelena Dushechkina

St. Petersburg State University, St. Petersburg, Russia

In the article, the concept of “seasonal heterotopia” is introduced. The seasonal heterotopia is associated with a specific calendar period, and this association distinguishes it from heterotopias, indifferent to the calendar. The article analyses the seasonal heterotopia that occurs during the winter solstice and is associated with the ritual of Christmas tree. In St. Petersburg, at the beginning of XIX century, the Christmas trees were placed only in the houses of Germans. Then from the 1830s, decorated Christmas trees were sold at confectionaries, thus becoming a custom and creating a seasonal heterotopia. By the middle of the XIXth century, Christmas trees were sold at markets and squares. The turn of the centuries was the heyday of Christmas tree’s market in St. Petersburg. The tree had come to be regarded as a national custom in origin. Thus Christmas, which was celebrated in Russia as a purely religious holiday, went beyond the limits of the Orthodox Church (where the Christmas tree was not permitted) and turned into a secular holiday, in which the tree took the principal place. At the end of December, the Christmas commotion embraced people of all generations and all classes of the capital. Increased quantity of the Christmas tree’s markets signaled the oncoming of the holiday. It was there that the “other space” was formed. Christmas tree seasonal heterotopia expanded its borders, extending to all the urban space and absorbing it. Such emotional intensity of the seasonal holiday that began with the sale of Christmas trees in the bazaars, Petersburg did not experience ever throughout the year. The seasonal heterotopia as such, occurring in the same calendar period, is making temporary though dramatic changes in the space and life of the city, making it “other” in appearance, affecting on activities and the mood of its inhabitants, forming an aura inherent in a given calendar period.

Lenin Hills as a Heterotopy among the Culture Two

Wasilij Szczukin

Jagiellonian University, Cracow, Poland

The task of the author of this article is to have a certain territory on the outskirts of Moscow – Sparrow Hills (*Vorobyovy Gory*, in the years of 1935–1991 Lenin Hills), which in terms of appearance, function, cultural and formed around the site of the mythological shell, differs significantly from the stereotypical assumptions about the totalitarian Soviet culture, also known as the Culture Two (V. Paperny). Already in the nineteenth century created some evidence to create in these hills a sanctuary of reason and civic virtue (which was to become the reincarnation of Temple of Christ the Savior). These mythic poetics have been perpetuated and reinforced by the famous

oath of Alexander Herzen and Nicholas Ogarev (1827). In Soviet Russia, the Lenin Institute of Library Sciences, the visionary project by Ivan Leonidov, was planned to be built on the Lenin Hills, next to the Temples of Reason. Finally, a monumental building of Moscow State University, one of the symbols of Culture Two, was built. The space around him included numerous scientific institutions as well as Studio “Mosfilm”, the Palace of Pioneers, theater, circus, stadium and botanical garden. All this gave the hills the Leninist character of the elite. Symbolizing the ideals of the Enlightenment knowledge and progress, this heterotopy was the island of relative order, nobility and dignity in the Soviet sea of troubles, rudeness and humiliation.

The Limits of Archive: *The Siege* (2006) by Sergei Loznitsa

Natalija Arlauskaitė

Institute of International Relations and Political Science,
Vilnius University, Vilnius, Lithuania

The article questions the order of contemporary film archive working with cinematic documents of mass extermination, dying and suffering. It scrutinizes how forms of historical memory based on archive footage are constructed, what “acceptance” of these forms by general and professional public tells us about the collective identity of “acceptees” and configuration of their historical memory.

The analysis shows what form of archive is created/ supported by the narrative strategies of the film *The Siege* by Sergei Loznitsa (2006), first of all by the visual and sound montage; what kind of power position it transmits, and how this film answers the question about the meaning of the WWII representation in Russia today.

The analysis of *The Siege* by Loznitsa shows that historical memory consensus in the film form (probably, not only in Russia) pays its price: it engages into the retro-scenario (Jean Baudrillard, Thomas Elsaesser). It proves that archiving conventions are hardly to change significantly as long as the order of “witnessing” is grounded in the institutionally arranged archive and dominant modes of representation.

New York in the Poetry of Russian Diaspora since 9/11

Yakov Klots

Georgia Institute of Technology, Atlanta, USA

This paper explores the role of 9/11 in Russian immigrant poetry about New York City. It argues that 9/11 became a major turning point in the Russian literary perception of the city, especially as it is seen by poets of the Russian diaspora across generations. The first part of the

paper examines the architectural, cultural and social properties of the destroyed twin-towers in the context of Michel Foucault's notion of "heterotopias," which was first formulated in 1967, just a few years prior to the construction of New York's World Trade Center. Taking this historical moment as a point of departure, I argue that for the next three decades the twin-towers personified nearly every major principle of "heterotopias" and thus encapsulated the era of postmodernism, of which Foucault's teaching is a product. In the second half of the paper, I claim that 9/11 has actualized a number of critical motifs and tropes applied to the poetic representation of New York, which, however, had always been present, albeit in a more latent form, in the city's mythology. As the examples analyzed in this paper suggest, 9/11 has also become a moment that both facilitated and accelerated the process of the poets' acculturation to their new urban, linguistic and cultural environment.

Walpurgis Night or Soviet Madhouse Heterotopia

Laura Piccolo

University of Roma Tre, Roma, Italy

This paper focuses on the heterotopic space of the Soviet mental institution in the (non-) dialogue between the Soviet utopian discourse and heterotopia, and on its literary representation in Venedikt Erofeev's tragedy *Walpurgis Night, or the Steps of the Commander* (1985).

The association between heterotopia and the concept of madness is highly productive: invisible spaces of the body, where hallucinations are generated, are heterotopian; the psychiatric hospital, a separated space, usually located on the outskirts of the town, is heterotopian.

In the Soviet society heterotopias of deviation (prisons, labour camps, psychiatric hospitals, etc.) played a crucial role in the maintaining of utopian discourses: they enclose anyone who can hamper the realisation of the socialist utopia.

In Erofeev's play *Walpurgis Night, or the Steps of the Commander*, a half-Jewish alcoholic poet named Lev Gurevich is committed to a mental hospital on April 30th (i.e. on Walpurgis night). Here he dies that same night with the other patients of his ward, on a 'Sabbath', parallel to the official celebration of May Day. Alcohol and death are, indeed, forms of non-being, which create an escape both from Soviet society (the utopian space) and from the mental hospital (a heterotopian space).

The tragedy was put on stage as late as 1989. Every year Erofeev's drama is symbolically staged on April 30th at the Na Yugo-Zapade Theatre (Moscow). Thus in the theatre, yet another heterotopic space "capable of juxtaposing in a single real place several spaces [...] that are themselves incompatible" (Foucault), both the literary and the mythical Walpurgis Night coexist ritually and 'heterotopically'.

Communal Apartment as Heterotopy

Danijela Lugarić Vukas

The University of Zagreb, Zagreb, Croatia

In her book *Stories of the Soviet Experience. Memoirs, Diaries, Dreams* (2009), Irina Paperno writes that “communal apartment has become one of the master metaphors of Soviet society” (Paperno 2009), as well as “a self-conscious emblem of the Soviet experience” (ibid.). Tracing its roots back from the well-known writings of M. Bulgakov, E. Zamiatin, Y. Olesha, D. Kharms, M. Zoshchenko and many others, representations of living experience under communal conditions appear so frequently in the XX and XXI century Soviet and Russian literature and culture, that it is justified to talk about the “communal text” of Russian, i.e. Soviet literature. In this paper, our aim is to throw a new light on this intriguing part of Soviet lifestyle by analysing it in the theoretical framework of Foucault’s concept of heterotopy. Communal apartment was a powerful disciplinary force of lifestyle in Soviet society, and its main aim was to re-build a new Soviet society from its bottom. In literature, however, communal apartments were represented as undisciplined spaces of deviation, and of extreme „otherness“. In respect to the aforementioned hypothesis, we pose two intriguing questions. 1. Did communal experiences, according to the representations of communal places, that is articulated in selected works of contemporary Russian writers, such as Y. Mamleev, L. Rubinstein, and N. Sadur, created “docile bodies” (Foucault 1975)? 2. If spaces of heterotopy are experienced bodily, i.e. through bodily sensations (accordingly, they shouldn’t be understood only as spatial, but also as temporal phenomenon), to which extent aspects of temporality structure heterotopian, and communal spaces respectively?

Space in the Space: Heterotopies of Hidden Protest in the Cinema

Nijolė Keršytė

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

In the works of Foucault heterotopic space is conceptualized in substantialist terms. The relation between heterotopic and topic (or dominant) spaces is one of exteriority. This article deals with another form of heterotopy produced by situation, which I call relational. According to this perspective, a given space is not heterotopic a priori or by nature. It becomes so when a specific use or a certain practice takes place within its limits. Moreover, such spaces are not located outside but inside the corresponding topic spaces. In other terms, otherness occurs within identity. This kind of relationship between space on the one hand and action, movement or behaviour of an agent on the other, is observed in certain cinematographic narratives. Present analysis bears on such processes of production of heterotopicity in two films – *Die Hard* and *The Pianist*. Each of these displays a clandestine fight against dominant order, and in both that fight is manifested through a specific relation with dominant space.

III

Heterotopia of a “Childhood not Here”. On the Linguistic Characterization of the Local Community of the Inhabitants of Polish-Belarusian-Lithuanian Border Area at the End of the XIX Century (On the Basis of the Memoirs of Witold Skorwid)

Sergey Skorvid

Russian State University for the Humanities, Moscow, Russia

The paper analyses the memoirs written in 1953 by the author’s grandfather (born in 1883 in Dinaburg – today Daugavpils, Latvia). The memoirs were written in Moscow, but describe a childhood spent in the Eastern Borderlands of the former Polish territory Kresy. The text, which is written in Russian with many Polish insertions, may be regarded as an attempt to reconstruct a kind of heterotopia of one of the historical, cultural and ethnolinguistic border areas which existed in Central and Eastern Europe a century ago, as well as the heterotopia of a “childhood spent not here”. The basis of this heterotopia was the concept of “remembered home,” which had a symbolic value for the memoirist, and one of the main elements of it was the local form of the Polish language, which had both a “rural” and a “town” variant of usage according to the extent of penetration of Russian and influence of the Russian language on Polish. The first variant, predominantly Polish, was typical of the landed gentry (and apparently also of the Polonised peasants in the surrounding area), whereas the second variant was significantly Russified, and served as a means of communication among the officials and similar groups of the townspeople. The role of Belarusian and Lithuanian language elements in this heterotopia was not as significant, though Lithuania is present in the analysed memoirs as a constant counterpoint. It is represented by the cultural notions connected with Lithuanian history and mythology, on the one hand, as well as some aspects of everyday life on the other (e. g., some names of foods).

From Periphery to the Centre: the Magazine *Zeszyty Literackie* and the Triumvirate of Poets (Miłosz, Brodski, Venclova)

Olga Barash

Translator, Moscow, Russia

The postmodernist mind tends to consider non-spatial spheres in spatial terms, and literature is not an exception. The term “literary space” is more and more frequently offered instead of the traditional phrase “literary process” when it goes about juxtaposition of various texts. When

looked upon under this angle, literature behaves like any other space, with its conventional places, utopias and heterotopias. The article in question deals with a particular kind of a literary heterotopia, namely, emigrant press, which acts as “other place” in relation to both cultural environments it exists in (both native and foreign). We closely analyse the Polish literary magazine *Zeszyty Literackie* (*Literary Notebooks*) of its Parisian period (1983–1989), and touch upon the role of the outstanding American poets of European origin – Czesław Miłosz, Joseph Brodsky and Tomas Venclova – in the creation and making of the magazine. The analysis claims that the participation of the “triumvirate of poets” in the edition had made it a “double heterotopia”, i. e., a “different place” within the emigrant press, as well.

Heterotopia of One Poem (“Pliaska” by N. Aseev as a Balto-Slavonic Text)

Serguey Preobrazhensky

Russian University of People’s Friendship, Moscow, Russia

The situation of heterotopia naturally appears in the areas in which multinational cultural and historic context creates premises for ambiguous choice of interpreting the message text, i.e., the areas where the common interpretative convention does not exist. Such premises have been a typical peculiarity of some parts of Central Europe, since the moment of the formation of national civilization structures up to the present time. In frontier areas the relations between centre and periphery are more complicated than the binary centric model “centre – outskirts” which presupposes reproducing the messages of the centre in terms of outskirts. The article deals with the application of the concept ‘heterotopia’ to the field of metric and semantic analyses of rhythmically ambiguous and semantically vague texts. As an example N. Aseev’s poem “Pliaska” (“Folk Dance”) is under consideration. The poem is of interest due to its rhythmical characteristics, as well as to its content and lexical choice, including that of proper names, which indicate the author being influenced by poetical and historic realia of Balto-Slavonic border areas (“kresy” in the Polish language). The poem is analysed in a wide context of Slavonic (Russian, Ukrainian, Belarusian, Bulgarian and Polish) poetry. The paper also touches upon a Slavonic versification universalia, the so-called hexasyllabic verse consisting of two (rarely three) phonetic words. Such type of verse in the context of Russian poetry is usually regarded as exclusively Ukrainian by its origin and as a bright sign of stylization of this kind. The article proposes another interpretation of hexasyllabic verse, namely as a sign of Balto-Slavonic heterotopia.

Heterotopies of National Literary Field: Theoretical Issues for Investigating “Other Literatures” in Lithuania

Taisija Laukkonen

Lithuanian Social Research Centre, Vilnius, Lithuania

Ethnic minority writing studies have more than 20 years of history in the US, Canada, Australia and the EU; however, in the post-Soviet countries like Lithuania it is quite a new and thorny issue. One of the reasons why the questions of multiculturalism and intercultural dialogue are not easily addressed in the post-Soviet space might be the memory of the Soviet politics of mandatory “friendship of nations”. Another reason is the ambiguous situation of minorities (for instance, Russians and Poles in Lithuania), who are historically perceived as colonizers.

Having that in mind, the paper discusses three possible ways of constructing ethnic minority literature as an object of investigation in relation to the Lithuanian material. The first perspective addresses the problem of ethnic minority writing in the context of the hosting culture or state. This perspective is introduced through Gilles Deleuze and Félix Guattari’s concepts of the “minor literature” and “becoming-minor”. The second perspective considers dislocated literature to be a part of the diaspora discourse, which nowadays meets the need to revise the concepts of traditional, postcolonial and post-Soviet diasporas. The third perspective suggests that intercultural literary phenomenon should be addressed in the context of the history of the world literary space, which was first described by Pascale Casanova in her book “The World Republic of Letters”.

Vilnius’ Heterotopias in Modern Lithuanian Novel: Panorama as the Space of Not-Everyday Life

Julija Snežko

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

In this article the heterogeneity of the space of Vilnius in three Lithuanian modern novels – Jurgis Kunčinas’ *Tūla* (1993), Ričardas Gavelis’ *Vilnius’ Poker* (1989) and Antanas Ramonas’ *White Clouds of the Last Summer* (1991) – is discussed. It is analysed in two aspects: through the relation of “personal” topography of the main heroes to the space of the dominant discourse of power (Soviet power) and – what is of special importance in this article – through the analysis of the ways the heroes perceive the city that depend on their position in its space.

The author comes to conclusion that horizontal plane of the city corresponds to the flow of everyday life where the heroes try to create and fix their “own” space in certain ways that conflict in one way or another with the dominant discourse of power, while the panoramic

points of view serve as the places where they can free themselves from the “clutches” of the city. However these points don’t function as the places of realisation of their “will to power” as regards the city. Instead they reveal its materiality (forms, texture). It may be said that in these novels the panoramic points of view function as “other” space, the space of not-daily life, or as heterotopias in relation to horizontal plane. Thus they can be treated as peculiar points of armistice where at least for a while rival narratives about Vilnius are suspended and the music of the city is heard.

Vilna – Post-Traumatic Narratives

Lara Lempert

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

The article concentrates on the large and heterogeneous in its chronological, geographical, genre and linguistic scope group of texts about Jewish Vilnius/Vilna that evolved after the two World Wars. The annihilation of Vilna Jewish population and the irreversible loss of the pre-war type of life in the city were reflected upon as a cosmic catastrophe, and that inspired the constructing of a post-Holocaust image of Vilna as a veritable paradise lost. But the genesis of such narrative may be traced to the verbal and visual texts of West Jewish visitors to Vilna during the World War I. This paradigm was interiorized and strengthened by Jewish literati and artists of Vilna and Lithuania in the inter-bellum period. Thus, the post-Holocaust image of Jewish Vilna was formed not only by actual memory and pain, but also by those gradually accumulated “constructing blocks”, resulting in an exalted and nostalgic ideal chronotop.

Vilnius as “Another Place” in the Russian Literature

Pavel Lavrinec

Vilnius University, Vilnius, Lithuania

This article considers the essential features of Vilnius representations, constructed in Russian literature. These features express different aspects of Vilnius as heterotopic and heterochronic “another place”, which is characterized by its own specific laws of passage of time and behaviour scenarios. The materials for research are prosaic and poetic works, as well as travel essays and memoirs in Russian, created after World War II. Vilnius is portrayed in these works as not Soviet or not entirely Soviet city, obviously not as Russian city, it is different, but it is not strange. The city has different architectonics, mainly because of medieval streets and courtyards network, Gothic and Baroque architecture, plenty of heterodox churches, unusual names and multilingualism. These features of Vilnius allow describing it as moderately exotic

and fabulous. In “another place” of Vilnius, the past and the present coexist and intertwine. Presence of the past is reflected in the motives of memory and ancient times of the city, as well as its individual components – streets, houses, churches. Special locus in which the past does not disappear, but continues to exist, admits the possibility of returning to the past or the returning of the past. Vilnius related narratives are stories of return – the return to the Vilnius area, the return to the memory of the cultural tradition, to the memory of an individual or the historical past, the return to the true values.

IV

The Kherson’s Landlord: the Other Space in Gogol’s *Dead Souls*

Vladislav Krivonos

Samara State Academy of Social Sciences and Humanities, Samara, Russia

In this article the mechanism of generation of heterotopia in Gogol’s works is considered in connection with the peculiarities of spatial reasoning of the central hero of *Dead Souls*. This approach is dictated not by the external reference but by the artistic device of the poem, which alone can “testify about their properties” (A. P. Skaftymov). The article discusses the symbolic meaning and function of the plot of the relocation of dead souls to the Kherson province. Chichikov’s writing generates the representation of the reality, as a multilayer space takes the form of palimpsest. The fictional space if superimposed over the geographic space and geographical space emerges in the fictional space, engaging with them in the illogical connection. Resorting to writing every time to give the dead for the living, Chichikov behaves not only as their “buyer”, but as the “boss” of nothingness. The author argues that Gogol travesties the ideas of the “Greek project” of Catherine II, associated with the acquisition of the Crimea. Parodying the image the Crimea as “paradise on earth”, the Kherson Province plays the role of the “other” space in the symbolic structure of *Dead Souls*.

Heterotopias of City-Country-Resort in Bunin’s World

Eleonora Shestakova

Donetsk, Ukraine

The article attempts to answer one of the urgent literary questions on the basis of Bunin’s prose works. It is stipulated by the active usage of the notion “heterotopia” in social and humanitarian sciences, but a passive one in the philological field. The matter of the question has been stated

in the following. Is it worth implementing one more notion when we have the developed, peculiar literary notions – artistic space, space and time correlation, topos, locus, discourse, chronotope – originated from the Ancient poetics? So we can claim that the given article is of the experimental nature. Attention has been paid to the Bunin's prose analysis from the point of view of singling out and interconnecting principles and city-country-resort integrity. The research enables asserting the usage of heterotopia notion in the literary studies while explaining the complex, inherently labyrinthine connections and space-personality correlation, it cannot be seen and described within the terms of conventional notions and categories. Heterotopias of city-country-resort are mostly associated with the Bunin's phenomenological perception of the personality, they reflect not only one another but also human inner essence as well as the deeds and situations which form the latter, change it, identify the unknown, and represent a breaking point of daily routine, known and familiar world, ego.

“Another Places” in the Late Oeuvre of Valentin Rasputin: “The Hut” and “The Vision”

Natalia Kovtun

Siberian Federal University, Krasnoyarsk, Russia

This research is devoted to the problem of “another places” in the late oeuvre of V. Rasputin. The special models of heterotopias – cemetery, grave, island-ship (Matjora), delubrum, house as a bier – and the ways of realizing it are presented. Special attention is given to the observation of functions and human's status within heterotopia. It's proved that “another places” realize a hero's nostalgia about meaningful existence, which has been already impossible in the history, and they are associated with prospects of self-discovery. The desire to expand the horizons of present into the limit of unspeakable opens the multilayered universe and rescues from the existential terror by being included in the metaphysical mystery of life.

The models, used by author in the process of heterotopia's comprehension, are received in original context in every work. The story “In the same land” (“V tu zhe zemlju...”) is about formation of a new cemetery far away from the native land, which is desecrated by power, so the funeral itself is transformed into an act of resistance. The protagonist of the story “Funeral feast” can't overcome the desire to peek over the edge of life, he heads for the flooded cemetery and dies. A hero-trickster follows the same way. His path lies against the weed of river water to the sea, where the ancient course, “water of life” is preserved. A hut of the main character (the story “Izba”), which has been already incurable in the history, rises from within the soul, reality is conjured by the prophetic word and reports to it. A house is also a kind of coffin (domovina), becomes a crossroad of worlds, heterotopias, where alive and dead, righteous and sinful, insiders and outsiders get together. The research concludes, that “another places” in V. Rasputin's oeuvre are not intended for life, they are places of self-discovery and choice, where the hero is given a moment of truth that he can disallow.

Historical and Narrative Heterotopias.

Daniel Stein, Translator, a Novel by Lyudmila Ulitskaya

Tünde Szabó

University of West Hungary, Szombathely, Hungary

The first part of the study examines the theoretical issue of to what extent M. Foucault's principles of heterotopia can be applied to the literary work as such. The analysis shows that all six of the principles which Foucault defined are valid for literary works if, on the basis of Y. Lotman's semiosphere theory, they are interpreted as semiotic space.

The second part is an analysis of L. Ulitskaya's novel from the perspective of textual heterotopias as constructing blocks of the narrative and as historical elements that appear throughout the life of the hero.

The starting point of L. Ulitskaya's novel both from the point of view of the plot and the narrative consists in two historical heterotopias: the ghetto and the partisans' camp. On the narrative level of the novel certain text types (e. g. report to the police, coming out note, noticeboard, advertisement, prayer, etc.) that can be termed as heterotopias when compared to traditional narratives play a fundamental role.

Contemporary Idylls. The Ways and Functions of Using Idyllic Chronotope in Selected Works of Modern Russian Literature

Katarzyna Syska

Jagiellonian University, Cracow, Poland

The present article examines the elements of idyllic chronotope in Lyudmila Ulitskaya's novel *Medea and Her Children* and in selected poems by Timur Kibirov. Despite the fact that an idyll as a genre of lyrical poetry is no longer as popular, in modern Russian literature we come across numerous examples of using an idyll as a chronotope (M. Bakhtin) or aesthetic modality (F. Schiller, V. Tiupa). In the analysed works by Ulitskaya and Kibirov, the idyllic is used as a construction principle of the world presented and a specific worldview of the narrator/lyrical subject. At the same time, we can speak of heterotopic (M. Foucault) character of the literary idyllic spaces, as they are positioned as an alternative or an objection to the dominant places and discourses. Idyllic locus of Medea's Crimean house and in a broader sense – Sinoply's family – constitutes a clear "other place" in opposition to the totalitarian Stalinian power with its aspirations to subdue an individual and his/her private family sphere to the state's interests; it allows for modes of behaviour alternative to the model citizen's conduct. On the other hand, Timur Kibirov presents banal bourgeois idyll of conjugal life and fatherhood as a tool of an ideological fight against the dominant discourses (according to him) of romanticism and post-modernism in Russian ideological space of the 1990s.

Chronotope *vs.* Heterotopia (on Vladimir Sorokin's Novel *The Blizzard*)

Jasmina Vojvodić

The University of Zagreb, Zagreb, Croatia

In this paper, we analyze chronotope (Bakhtin) in Sorokin's novel *The Blizzard* (2010). District doctor Platon Ilyich Garin must reach the village of Dolgoye, and he travels with Perkhusha on his "scooter". They travel from village Dolbeshino to village Dolgoye in winter, because doctor Garin carries a vaccine that will prevent the spread of a terrible disease "chernuha". On the road they face obstacles (small pyramid, wolfs, snow drifts, dead giant). The novel can be read as a chronotope of the road. Besides the classic, travel heroes go in "other" spaces of hallucination and dreams that we call heterotopias (Foucault). Particularly important is Perkhusha's last dream, which becomes his death. Perkhusha's death explains the motto in the beginning of the text – four lines of Alexander Blok's verse about soul's departure to heaven. In the text we are following Foucault's thesis on "other spaces" and Freud's thesis on dreams as regression and wish fulfilment. Both heroes in Sorokin's novel dream about the past and in the oneiric state, they fulfill wishes they can't in the real state (cold – warm). In the conclusion, the text describes three space levels. The first space is a real space of travel from Dolbeshino village to Dolgoye village. The second space (heterotopia) is a space of hallucination and dreams, and, at last, the third space is an unknown space where doctor Garin goes (rescued by a few Chinese people) and where Perkhusha goes (he freezes and goes to the unknown space for living people). We called that third space "overheterotopia".

Heterotopia in the Poetics of the Modern Urban Folklore and Literature

Arkadiy Gol'denberg

Volgograd State Socio-Pedagogical University, Volgograd, Russia

The article analyses heterotopias as two-dimensional model genres of contemporary urban folklore – horror stories and sadistic rhymes. It reveals their terrible space unlike the traditional folklore and typological connection with contemporary postmodern Russian literature. Characteristic of the archaic and classical folklore category of his/foreign, cultural/natural acquire new semantics and pragmatics, they are included in the universal game space in which laughter is not so much a win as it displaces fear. In literature, the new aesthetic paradigm becomes increasingly more important: "the pleasure of the text" (Roland Barthes) gives way to another, shock methods "estrangement" (fear, horror, disgust from the text). They generate special aesthetics, in which the terrible space becomes one of the key heterotopias of the contemporary culture.

Об авторах

Татьяна Автухович (Гродно) – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Гродненского государственного университета им. Янки Купалы (Беларусь). Область научных интересов: теоретическая и историческая поэтика, риторика; русская литература XVIII–XX вв., творчество С. Кржижановского, И. Бродского, современная белорусская поэзия. Автор 180 работ, в том числе трех книг по проблемам истории и теории литературы.

Наталия Арлаускайте (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, доцент Института международных отношений и политических наук Вильнюсского университета (Литва). Сфера научных интересов: когнитивная лингвистика, гендерные исследования, теория литературы, кино и визуальности, историческая память в кино, в частности о Второй мировой войне и ленинградской блокаде. Автор книг по русскому литературному авангарду и феминистской теории кино.

Ольга Бараш (Москва) – переводчик английской, немецкой и польской литературы, преподаватель английского и немецкого языков, в настоящее время на пенсии, независимый исследователь (Россия). Область научных интересов: теория и практика поэтического перевода, сопоставительная поэтика, влияние польской поэзии на творчество И. Бродского. Автор ряда научных статей о польских интертекстах в поэзии Бродского, а также о Бродском как переводчике польских поэтов.

Инга Видугирите (Вильнюс) – доцент кафедры русской филологии Вильнюсского университета. Среди ее последних публикаций – монография *Географическое воображение. Гоголь* (2015) и *Juoko kultūra: studijų knyga* («Культура смеха: книга для студентов»; 2012), а также статьи по литературному картографированию Вильнюса.

Мария Виролайнен (Санкт-Петербург) – доктор филологических наук, заведующая отделом пушкиноведения Института русской литературы (Пушкинский Дом) Российской Академии наук, профессор Санкт-Петербургского университета (Россия). Область научных интересов: история русской литературы, культурология, текстология. Автор монографий *Речь и молчание: Сюжеты и мифы русской словесности* (2003), *Исторические метаморфозы русской словесности* (2007).

Ясмينا Войводич (Загреб) – доктор гуманитарных наук, профессор Кафедры русской литературы Философского факультета Загребского университета (Хорватия). Область научных интересов: русская литература XIX в., творчество Н. В. Гоголя, современная русская литература, литературная антропология, телесность, жест в литературе и в искусстве. Автор монографий *Жест, тело, культура. Аспекты жестикюляции в произведениях Н. В. Гоголя* (2006) и *Три типа русского постмодернизма* (2010). Редактор научных сборников по литературе и литературной антропологии.

Аркадий Гольденберг (Волгоград) – доктор филологических наук, профессор кафедры литературы Волгоградского государственного социально-педагогического университета (Россия). Область научных интересов: архетипы в культуре, мифопоэтика русской литературы, творчество Н. В. Гоголя, история волго-донской литературы, фольклористика. Автор более 150 публикаций, в том числе монографий о традициях народной культуры в творчестве Н. В. Гоголя, об архетипах в поэтике Н. В. Гоголя, о жизни и творчестве И. Д. Сазанова.

Елена Душечкина (Санкт-Петербург) – доктор филологических наук, профессор кафедры Истории русской литературы филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета (Россия). Область научных интересов: история и поэтика древнерусской литературы и русской литературы XVIII–XIX вв., история славистики XX в., фольклор, этнография, литературная антропонимика, детская литература. Автор книг *Русский святочный рассказ: становление жанра* (1996); *Светлана: культурная история имени* (2007), *Русская елка: История, мифология, литература* (3-е изд. 2014), составитель ряда антологий русского святочного рассказа, автор более 150 научных и научно-популярных работ.

Александр Иваницкий (Москва) – доктор филологических наук, ведущий научный сотрудник Института высших гуманитарных исследований имени Е. М. Мелетинского Российского государственного гуманитарного университета (Россия). Область научных интересов: русская литература XVIII – первой трети XIX вв., идейно-художественные системы европейского барокко и романтизма, русско-немецкие литературные параллели и взаимовлияния периода романтизма и постромантизма; автор шести монографий по русской литературе и логике движения поэтических систем.

Нийоле Кершите (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, доцент Центра семиотики и теории литературы им. А.-Ж. Греймаса Вильнюсского университета, старший научный сотрудник Отдела современной философии Литовского института исследований культуры Переводчик произведений современных французских философов (Э. Левинаса, Ж. Деррида, Ж.-Л. Мариона, Ж. Бодрийяра, Ж. Делёза) на литовский язык. Область научных интересов: нарратология, семиотика, постструктурализм, феноменологическая философия, современная французская философия, теория кино. Автор ряда научных работ, в том числе монографии *Pasakojimo pramanai* («Фантазмы нарратива», в печати).

Яков Клоц (Атланта) – преподаватель русской литературы в Технологическом институте штата Джорджия (США). Окончил докторантуру Йельского университета (PhD.) и магистратуру Бостонского колледжа (М. А.). Область научных интересов: литература русской эмиграции, Нью-Йорк в русской и восточно-европейских культурах, В. Шаламов и литература ГУЛАГа, теория и практика художественного перевода, лингвистическая антропология. Автор книги *Иосиф Бродский в Литве* (2010). Составитель готовящихся к изданию антологии *Нью-Йорк в русской поэзии* и сборника интервью с поэтами русской диаспоры о языке, Нью-Йорке и эмиграции.

Наталья Ковтун (Красноярск) – доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой русской и зарубежной литературы Сибирского Федерального университета (Россия). Автор около 200 научных публикаций, посвященных проблемам русской литературной утопии, идеологии и мифопоэтики современной традиционной прозы, философским основаниям и своеобразию художественного языка русской постмодернистской литературы. Автор монографий *Социокультурный миф в современной прозе* (2002), *Русская литературная утопия второй половины XX века* (2005), *«Деревенская проза» в зеркале утопии* (2009), *Русская традиционалистская проза: идеология и мифопоэтика* (2013).

Владислав Кривонос (Самара) – доктор филологических наук, профессор Поволжской государственной социально-гуманитарной академии (Россия). Область научных интересов: русская литература XIX в., творчество Н. В. Гоголя, историческая поэтика, геокультурология, нарратология. Автор более 400 публикаций, в том числе 10 книг.

Павел Лавринец (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, доцент кафедры русской филологии Вильнюсского университета (Литва). Область научных интересов: литература русского зарубежья в балтийских странах и Польше, история русской литературы и печати в Литве и других балтийских странах, русско-литовские и русско-польские литературные связи. Автор книг *Русская литература Литвы. XIX – первая половина XX века* (1999), *Евгений Шкляр: жизненный путь скитальца* (2008) и около 100 научных статей, не считая обзоров, рецензий, архивных публикаций.

Таисия Лаукконен (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, исследователь-стажёр Литовского института социальных исследований по программе постдокторских стажировок, младший научный сотрудник Вильнюсского университета в проекте «География литературы: территории текстов и карты воображения». Область научных интересов: теория литературы, социология литературы, география литературы, русско-литовские литературные связи. Автор монографии на основе диссертации *Dainiai be tautos. Lietuvos rusų rašytojų strategijos (po)sovietmečiu* («Певцы без нации: стратегии русских литераторов Литвы в (пост)советский период», 2013).

Лара Лемперт (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, преподаватель Вильнюсского университета (Литва). Область научных интересов – история культуры евреев Европы. Автор ряда статей по истории культуры, образованию и литературному наследию евреев Европы и Литвы.

Даниела Лугарич Вукас (Загреб) – доктор гуманитарных наук, доцент Кафедры русской литературы Философского факультета Загребского университета (Хорватия). Заведующая Институтом литературоведения Философского факультета Загребского университета. Область научных интересов: литература и культура позднего социализма и постсоветской России; лагерная литература; политические мифы и травма; нарративизация воспоминаний; жанр свидетельства в русской литературе. Автор монографии о творчестве Б. Окуджавы и В. Высоцкого (2011) и научных статей о творчестве Б. Акунина, А. Битова, Л. Петрушевской, В. Пелевина и В. Сорокина.

Артём Марченков (Рим) – кандидат философских наук, исследователь факультета литературы и философии римского Университета «Ла Сапиенца». Область научных интересов: история философии, философия истории, социальная феноменология, философская антропология, теория коммуникаций. Автор переводов на русский язык текстов классиков немецкой философии (В. Дильтей, К. Поппер). Медиа-активист, правозащитник.

Галина Михайлова (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук, профессор кафедры русской филологии Вильнюсского университета (Литва). Область научных интересов: русская литература XX в., творчество А. Ахматовой, современная русская литература. Автор более 80 научных публикаций. Член редколлегии Научных трудов Вильнюсского университета *Literatūra*. Редактор журнала *Literatūra. Rusistica Vilnensis*.

Антон Нестеров (Москва) – кандидат филологических наук, доцент Московского государственного лингвистического университета, переводчик (Россия). Область научных интересов: культурная и социальная антропология, культура елизаветинской и якобитской Англии, искусство раннего Нового времени, натурфилософия, визуальные практики, модернизм, поэзия XX века. Автор более 100 научных публикаций, в том числе 3 монографий.

Лаура Пикколо (Рим) окончила аспирантуру римского университета «Ла Сапиенца». Доцент Кафедры русского языка и литературы Университета «Рома Тре» (Италия). С 2006 г. сотрудница Университета Салерно в рамках научного проекта изучения русской эмиграции в Италии. Член редколлегии международного журнала *Russica Romana*. Область научных интересов: парадигма юродства в русской культуре, русская эмиграция в Италии, современная русская литература. Автор ряда научных статей, опубликованных в итальянских и зарубежных журналах.

Сергей Преображенский (Москва) – кандидат филологических наук, доцент кафедры общего и русского языкознания Российского университета дружбы народов (Россия). Область научных интересов: лингвистический анализ художественного текста, сопоставительная поэтика, методология лингвистических исследований. Автор ряда научных публикаций. Поэт.

Тунде Сабо (Сомбатхей) – доцент Института славистики Западно-Венгерского университета (Венгрия). Область научных интересов: поэтика романов Ф. М. Достоевского, женские образы в русской литературе, современная русская литература на фоне традиции XIX и XX веков, концепция Ю. М. Лотмана о семиосфере, русско-венгерские литературные связи. Автор ряда научных публикаций.

Сергей Скорвид (Москва) – кандидат филологических наук, доцент Российского государственного гуманитарного университета (Россия). Область научных интересов: сравнительная грамматика славянских языков, западнославянские языки в их историческом развитии и современном состоянии, западнославянские диалекты на территории России и сопредельных стран, история литератур западных славян, перевод. Автор более 50 научных работ по указанной проблематике.

Юлия Снежко (Вильнюс) – доктор гуманитарных наук (Литва). Область научных интересов: литература города, география литературы, творчество Н. М. Карамзина и Ю. Балтрушайтиса, эстетика и политика, философия и литература. Автор статей по творчеству Н. М. Карамзина и Ю. Балтрушайтиса.

Елена Созина (Екатеринбург) – доктор филологических наук, профессор Кафедры русской литературы филологического факультета Уральского федерального университета, заведующая сектором истории литературы Института истории и археологии УрО РАН (Россия). Главный редактор академического издания *История литературы Урала. Конец XIV–XVIII в.* (2012). Сфера научных интересов: история русской литературы, литература Урала, мифопоэтика текста, геопоэтика, философия и литература. Автор около 300 публикаций, в том числе монографий, учебных пособий и хрестоматий.

Карла Соливетти (Рим) – ординарный профессор Кафедры русского языка и литературы Департамента иностранных языков, литературы и культуры Университета «Рома Тре» (Италия). Область научных интересов – проблемы творчества Н. В. Гоголя, А. С. Пушкина, З. Гиппиус, А. Белого, В. Хлебникова, Ю. Фельзена. Автор многих научных трудов, в том числе книги *Автор и его зеркала* (2005). Соредактор книги *Европа в зеркале русской эмиграции (Первая волна, 1918–1940)* (2004).

Кагажина Сыска (Краков) – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры антропологии и компаративистики Ягеллонского университета (Польша). Область научных интересов: современная русская литература и театр, неосентиментализм, трансформации идиаллической модальности в современной литературе, постконцептуализм, поэтика новейшей русской драматургии и документального театра, творчество Л. Улицкой, Т. Кибирова, Е. Гришковца, Е. Исаевой, Н. Коляды. Автор статей по новейшей русской литературе на польском и русском языках.

Элеонора Шестакова (Донецк) – доктор филологических наук по двум специальностям: журналистика и теория литературы (Украина). Круг научных интересов: теория словесности, поэтика и эстетика переходных эпох, Серебряный век русской культуры; теория медиатекста, реалити-шоу, вопросы теории социальной коммуникации. Автор более 200 научных публикаций, в том числе монографий *Теоретические аспекты соотношения текстов художественной литературы и массовой коммуникации: специфика эстетической реальности словесности Нового времени* (2005) и *Оксюморон как категория поэтики (на материале русской поэзии XIX – первой трети XX веков)* (2009).

Анжелика Штейнгольд (Тарту) – доктор философии (PhD), лектор и научный сотрудник отделения славистики Тартуского университета (Эстония). Область научных интересов: русская этимология, этнолингвистика, паремиология, диалектология, фольклор и этнография староверов Западного Причудья. Автор около 50 научных публикаций.

Василий Щукин (Краков) – доктор гуманитарных наук, ординарный профессор Ягеллонского университета (Польша). Область научных интересов: русская литература и культура XIX и XX вв., геокультурология, культурная топография, история русской мысли, мифопоэтика дореволюционной русской литературы и тоталитарного искусства первой половины XX в., творчество А. С. Пушкина, Н. В. Гоголя, И. С. Тургенева, И. А. Гончарова, Ф. М. Достоевского, Л. Н. Толстого, А. П. Чехова, теоретическая мысль М. М. Бахтина и Ю. М. Лотмана. Автор семи монографий по литературе, истории культуры и истории идей.

Именной указатель

- А.** М. Р. → Ремец А. М.
Абашев В. В. 30, 33, 35, 40
Абрамов Ф. А. 307
Август 106
Аверинцев С. С. 292, 294
Автономова Н. С. 18, 143, 305
Автухович Т. Е. (Avtuchovič T., Avtukhovich T.)
15, 42–53, 149, 358, 375–376, 392
Агамбен Дж. 168–169
Адамович А. 47
Адорно Т. 216
Айцингер М. 94–95
Аккерманн Е. 135
Акудович В. (Akudovitch V., Akudovič V.) 44,
358, 375
Акунин Б. 395
Александр I 147
Александр III 223
Александр князь 83–84
Александр Македонский 213
Альперс С. (Alpers S.) 88, 90, 92, 109, 112, 125
Альчиато А. (Alciati A.) 101, 109
Амосова С. Н. 78, 85
Андерсен Х. К. 280
Андреев А. Л. 188
Аникст А. А. 56, 62
Анисимов К. В. 296, 304
Анна Багрянородная 20
Анненкова Е. И. 118, 123–124
Анненский И. Ф. 67, 70, 74
Анреп Б. В. 70–72, 74
Антонюк А. 242
Анучин Д. Н. 35–36, 40
Аполлоний 100
Аристотель 212
Арлаускайте Н. (Arlauskaitė N.) 15, 157–171, 363,
381, 392
Арсений 83–84
Артур → Лурье А. С.
Асеев Н. Н. (Штальбаум; Aseev N., Asejevas N.)
16, 238–240, 243–245, 366, 385
Асовский В. А. 274
Астафьев В. П. 307
Ахматова А. А. (Achmatova A., Achmatowa A.,
Akhmatova A.) 15, 63–75, 234–236, 359,
377, 395
Багрицкий Э. Г. (Дзюбин Э. Г.) 241, 243
Баженов Н. Н. 188, 196
Бажов П. П. 36
Базанов В. В. 283
Байбурин А. К. 309, 314
Балтрушайтис Ю. 396
Бальзак О. 54
Бальмонт К. Д. 241, 243, 274, 283–284
Бантыш-Каменский Д. Н. 121–122
Банщиков В. М. 188, 196
Барадудлін → Бородудлин Р.
Баран Х. 142
Бараньчак С. 233–236
Бараш О. Я. (Barash O., Baraš O.) 16, 230–237,
366, 384–385, 392
Барскова П. (Barskova P.) 157, 160–161, 164,
168–170

- Барсуков Н. П. 115, 124
Барт Р. (Barthes R.) 163–164, 169, 260–261, 265, 318, 324, 354, 372, 391
Батюшков К. Н. 31
Баум П. 199
Бахтиаров А. А. 139–140, 142
Бахтин М. М. (Bachtinas M., Bakhtin M.) 185, 322, 324–327, 329–330, 336, 338–339, 345, 371, 390–391, 397
Бачко Б. (Baczko B.) 186–187, 197
Башаримова А. 51
Башляр Г. 13
Безансон А. 234
Беззубова О. В. 11, 12, 18, 67, 74, 198, 200–203, 205, 208, 209, 302, 304, 347, 354
Беззубцев-Кондаков А. Е. 199, 207–209
Бейкер М. 157, 160, 169
Беккет С. 249
Белобровцева И. З. 283
Белов В. И. 307
Белова О. В. 85
Белоусов А. Ф. 351, 354–355
Белый А. (Бугаев Б. Н.) 121, 124, 285–287, 294, 396
Бентинг Г. 94
Беньковска Э. 233–234
Беранже Т. 138
Бердяев Н. А. 150, 155
Берк Э. 262, 265
Берлин И. 234
Берлихинген Г. фон 55
Бертон Т. 100, 109
Бестужев (Марлинский) А. А. 138, 142
Бжехва Я. 242
Бидлак Р. (Bidlack R.) 157, 161, 170
Билибин В. В. → И. Грэк
Бискирк Э. ван 169
Битов А. Г. 395
Блаженный В. 45, 53
Бланшо М. 230
Бло И. (Блау В. Я) 104
Блок А. А. (Blok A., Blokas A.) 75, 190, 334, 337–338, 344, 346, 372, 391
Бобышев Д. В. 179, 183, 185
Богданов Е. Ф. (Bogdanov E.) 37, 375
Богданова А. Н. (А. Н. Б.) 80, 87
Богомолов Н. А. 71, 74–75
Бодак А. Н. 46, 50
Бодрийяр Ж. (Baudrillard J.) 158, 363, 381, 393
Бойм С. (Boym S.) 199, 210
Большаков В. П. 62, 125, 135, 143, 185, 197, 305, 315, 355
Боля дядя 223
Боплан → Ле Вассер де Боплан
Борейши 223, 226
Борейшо млоды 226
Борейшо пан 225–226
Борейшо пани 225–226
Борисова И. 135
Борисова Н. 135
Бородулин Р. И. (Барадулін) 46, 52–53
Босх И. 180, 187
Бочаров С. Г. 286, 294
Боярин Дж. (Boyarin J.) 270, 273
Боярин М. Ю. 46–47
Брандыс К. 234
Брант С. 187
Брежнев Л. И. 189
Бри Т. де 102
Бродский И. А. (Brodskis J., Brodsky J.) 47, 199, 203, 209–210, 230, 232–237, 278–279, 282, 365, 384–385, 392, 394
Броня 227
Бруштейн А. Я. 222, 224, 228
Брыль А. И. 50–51
Будищев А. Н. 139, 142
Бузник В. В. 283
Букс Н. 354
Булгаков М. А. (Bulgakov M., Bulgakovas M.) 62, 153, 337, 349, 354, 364, 383
Булгарин Ф. В. 138
Бунин И. А. (Bunin I., Buninas I.) 153, 295–305, 369–370, 388–389

- Бурдьё П. (Bourdieu P.) 251, 254
 Бухаркин П. Е. 28
 Бухов А. С. 284
 Быструшкин К. К. 32, 35, 40
 Бюнтинг Г. 95, 98
- В**айскопф М. Я. 126, 128–129, 135
 Вайцман Ж. 167
 Вакенродер В.-Г. 123–124
 Валери П. (Valéry) 69, 74, 76
 Валерка 227
 Ваня → Иван
 Варламов А. Н. 327
 Василий III 21
 Васильев А. М. 202, 209
 Васильев Б. А. 155
 Вдовина И. С. 305
 Венцлова Т. (Venclova T.) 230–236, 278, 281–284, 366, 384–385
 Верлин В. Э. 196
 Вермеер Я. 112
 Вернер И. (Werner J.) 90–91, 360, 378
 Веселова И. С. 144, 155
 Веспасиан 106
 Веттер К. 95, 97
 Вешнинский Ю. Г. 155
 Вивальди А. 72
 Видугирите И. (Vidugirytė I.) 11–18, 111–125, 261, 265, 274, 283, 356–357, 361, 373–374, 378–379, 392
 Визер Д. (Wither G.) 97, 110
 Визгин В. П. 18, 143, 305
 Вика 223, 227
 Виленкин В. Я. 64, 74
 Виноградов И. А. 115, 124
 Винценты дедушка 222, 227
 Винцусь → Винценты
 Вирильо П. (Virilio P.) 168, 171
 Виrolайнен М. Н. (Virolainen M.) 14, 19–28, 357, 374, 392
 Вит Ф. де 103
 Витберг А. Л. 147–149, 155
- Вителлий 106
 Вишер К. Й. 94
 Вишер Н. 94, 96, 105–107
 Вишер Я. 104, 106
 Вишневецкий И. Г. 161
 Владимир Святославич 20–21
 Владислав IV 121
 Войводич Я. (Vojvodić J.) 17, 320, 337–346, 372, 391, 393
 Войтехович Р. С. 86
 Войтович Л. 265
 Волков И. Ф. 62
 Волошин М. А. 243
 Вольпин А. С. → Есенин-Вольпин А. С.
 Вольф С. 138
 Воробьев К. Д. 275, 277–278, 282–283
 Воробьева В. В. 283
 Воробьевас М. 259, 262, 264–265
 Вострышев М. И. 155
 Вудворт Д. (Woodward) 88, 95, 109–110, 355
 Высоцкий В. С. 334, 395
 Вэроника 225
- Г**авел В. 234
 Гавлич К. 233, 236
 Гаврюшина Н. К. 314
 Гавялис Р. (Gavellis R.) 255, 257–258, 261–265, 367, 386
 Галанин А. В. 30, 34–35, 40
 Галли Дж. М. 279
 Гальба 106
 Гандельсман В. А. 177–178, 185
 Ганнибал А. П. 277
 Гаррард Г. (Garrard G.) 325–327, 336
 Гаршин В. Г. 64, 72, 75
 Гаспаров М. Л. 240–241, 244–245
 Гваттари Ф. (Guattari F.) 12–13, 18, 247–248, 254, 367, 386
 Гедеммин → Гедимин
 Гедимин 259, 277, 279, 281
 Гедиминас → Гедимин
 Гедройц Е. 231–233

- Гена → Геннадий
- Генис А. А. 191, 196
- Геннадий (Гена) 80
- Геннеп А. ван 19, 27
- Генрих VIII 94
- Георгадзе М. А. 179–181, 185
- Гер Э. Э. 274
- Гераклит из Эфеса (Heraclites Ephesius) 99
- Герасимова Е. Ю. 199, 209
- Гердер Й. Г. (Гердер И. Г., Herder J. G.) 23, 55, 62, 113, 115, 120, 124, 361, 379
- Геродот 33
- Герритц Г. 94
- Герцен А. И. (Hercenas A., Herzen A.) 148, 151, 155–156, 362, 381
- Герштейн Э. Г. 64, 74
- Гессе Г. 54
- Гете Й. В. (Гете И. В., Goethe J. W.) 15, 54–62, 358, 376
- Гешель А. И. 267, 270, 273
- Гиляровский В. А. 188
- Гинзбург Л. Я. (Ginzburg L.) 165, 169, 171
- Гиппиус З. Н. 396
- Гладилин Е. А. 33, 40
- Глинка Ф. Н. 144, 156
- Глинская Е. В. 21
- Гоголь Н. В. (Gogol N., Gogolis N.) 15, 17, 23–25, 27, 111, 114–128, 131–135, 250, 285–294, 357, 361, 369, 374, 378–379, 388, 392–394, 396–397
- Головнёв А. В. 37, 40
- Головницкий В. 158
- Голосовкер Э. Я. 30
- Гольденберг А. Х. (Goldenberg A., Gol'denberg A.) 17, 285, 292, 294, 347–355, 372, 391, 393
- Гончаров И. А. 397
- Горбаневская Н. Е. 186, 234–235
- Горбачев М. С. 191, 202
- Горина Е. Ф. (Е. Ф. Г.) 80, 87
- Горький А. М. 175, 184, 334
- Горький М. → Горький А. М.
- Горянский В. (Иванов В. И.) 139, 142
- Гофман Э. Т. А. 54
- Гранин Д. А. 150
- Грановский Т. Н. 153–154, 156
- Грегори Д. 12
- Греймас А.-Ж. (Greimas A. J.) 212, 220
- Грек Максим 307, 314
- Грекова И. (Вентцель Е. С.; Grekova I.) 200, 203, 209
- Григорович-Барсэл И. 63
- Григорьев В. П. 245
- Григорьев Ю. А. 251, 254
- Гришковец Е. В. 396
- Гродзенский А.-И. 269
- Гроссман М. 269
- Грудзиньска-Гросс И. 236
- Грушка 80
- Грыдзевский М. 231
- Гумбольдт А. фон (Humboldt A.) 113–114, 118, 123, 361, 379
- Гумбольдт В. фон 326, 336
- Гумилев Н. С. 38, 64, 71–74
- Гурвич И. А. 65, 74
- Гуревич М. О. 188
- Гурмон Ж. де 98
- Гурьянов В. П. 148, 156
- Гус Я. 245
- Гусейнов Г. Ч. 230, 237
- Гюнтер Х. 196
- Давид** 344
- Давидович Л. С. (Dawidowicz L. S.) 272–273
- Даволюте В. (Davoliūtė V.) 256, 261, 265
- Данте А. 71, 293–294
- Делёз Ж. (Deleuze G.) 12–13, 18, 247–248, 254, 349, 354, 367, 386, 393
- Демокрит из Абдеры (Democritus Abderites) 99
- Денисов В. Д. 114, 125
- Державин Г. Р. 22, 27
- Деррида Ж. 393
- Дерюгина Л. В. 114–115, 119, 124–125
- Дефорт Д. 208
- Джеймисон Ф. 12

- Джойс Дж. 249
 Дзержинский Ф. Э. 275–276, 284
 Дзуцева Н. В. 70, 74
 Ди Дж. (Dec J.) 89–90, 109
 Диди-Юберман Ж. (Didi-Huberman G.) 167, 170
 Дидусенко М. А. 251, 254
 Диккенс Ч. 332, 334
 Дильтей В. 395
 Димер Е. А. 177, 185
 Дмитриев Л. А. 27
 Дмитриева Е. Е. 120–122, 124–125, 292–294
 Дмитриевич В. Д. 33, 40
 Добренко Е. А. 196
 Довлатов С. Д. 176, 179, 185, 249, 254
 Доддс Э. Р. 65, 68, 74
 Долматовский Е. А. 150–151, 156, 275, 280, 283
 Доминик → Риц-а-Порт Д.
 Домициан 106
 Доннел К. 64, 74
 Достоевский Ф. М. 176, 185, 209, 235, 334, 395, 397
 Дриссен Ф. 129
 Дубровский А. В. 52
 Душечкина Е. В. (Dushechkina Y., Dušečkina J.) 15, 136–143, 362, 380, 393
- Е**встратова С. Б. 78, 86
 Егоров Б. Ф. 156
 Екатерина II (Catherine II, Jekateria II) 17, 21, 291, 369, 388
 Екатерина Арагонская 94
 Елена Глинская → Глинская Е. В.
 Ерофеев Вен. В. (Erofeev, Jerofejev V.) 16, 190–197, 364, 382
 Ерофеев Вик. В. 25, 27
 Ерохина И. В. 75
 Есаулов Г. В. 18, 74, 209, 304, 354
 Есаулов И. А. 307, 325–326, 336
 Есенин С. А. 153, 175
 Есенин-Вольпин А. С. 185, 196
 Ешурин Е. 270
- Ж**аков К. Ф. (Zhakov K., Žakovas K.) 36–37, 40–41, 358, 375
 Жаплова Т. М. 296, 305
 Ждановский Н. П. 148, 156
 Жислин С. Г. 196
 Житенев А. А. (Gytenev A.) 51, 375
 Жоржик 80
 Жуковский В. А. 115, 123
- З**авиша И. 237
 Завьялов С. А. 161
 Загоскин М. Н. 146–147, 156
 Зайцева Н. В. 296, 305
 Залески М. (Zaleski M.) 326–327, 332, 336
 Зданович Г. Б. 35, 39
 Зелинский Я. 232–233, 237
 Зенкин С. Н. 169
 Зиновьев А. А. 235
 Золотова Т. А. 351, 354
 Зонтаг С. (Sontag S.) 165, 171, 265
 Зорин А. Л. 169, 291–292, 294
 Зяблов М. Ю. 34, 40
- И**. Грэк (Билибин В. В.) 140, 142
 Иван (Ваня) 81, 83
 Иван III 21
 Иван Грозный 21–22
 Иваницкий А. И. (Ivanickij A., Ivanitskiy A.) 15, 54–62, 358–359, 376, 393
 Иванов В. Д. (Ivanov V.) 38, 375
 Иванов Вяч. Вс. 239, 245
 Иванов М. В. 326, 329–330, 336
 Иванова Н. О. 40
 Иващенко А. 49
 Игнатова Е. А. 251, 254
 Излер И. И. 138
 Ильич → Ленин В. И.
 Ингер А. Г. 100
 Иоанн Павел II 321
 Ира (Ирушка) 83–84
 Ирушка → Ира

- Исаева Е. 396
Исбах А. А. (Бахрах И. А.) 275, 283
- Й**
Йогайла → Ягайло
Йонайтис Г. 116
Йоонас Н. 86
- К.** Р. 305
Кабачкова Г. И. 347, 354
Каганович Л. М. 145
Казанова П. (Casanova P.) 251–254, 367, 386
Казаркин А. П. 314
Калесцкий 223
Калигула 106
Калиновский К. 276
Калугин Д. Я. 170
Каннабих Ю. В. 188, 196
Канович Г. 249, 275, 283
Кантор В. К. 153, 156
Капинос Е. В. 296, 305
Капович К. (Капович Е. Ю.) 183, 185
Карамзин Н. М. 30, 146, 156, 327, 396
Карл V Габсбург 93–94
Кароль 227
Карпинович А. 272
Карпиньский В. 233–234
Карпов В. А. 47, 53
Картер А. (Carter A.) 12, 18
Карус К. Г. 123
Кафка Ф. (Kafka F.) 247, 249, 254
Кацусь 226
Квод М. 94
Квятковский А. П. 241, 245
Кейси Э. (Casey E. S.) 112, 121, 125
Кёлер К. 242
Кер П. ван ден 94, 104–106
Кербиков О. В. 188, 196
Кершите Н. (Keršytė N.) 16, 211–220, 365, 383, 393
Кибиров Т. Ю. (Kibirov T., Kibirovas T.) 327, 331–336, 371, 390, 396
Кивиорг М. И. (М. И. К.) 83–84, 87
Кизи К. 190
Кикин М. А. 147
Кирхер А. 108
Киселев С. Н. 114–115, 125
Китс Дж. 69
Кихней Л. Г. 63, 75
Киш Д. 234
Киш Я. 234
Клавдий 106
Кленов А. И. (Купершток А. И.) 277–279, 283
Климова Г. П. 296, 305
Клингер М. 55
Клоц Я. (Klots J., Klots Y.) 16, 172–185, 363, 381–382, 394
Кнабе Г. С. 147, 155–156
Кобрин Ю. Л. 274
Ковалева Т. Н. 296, 305
Коваленко С. А. 63, 75
Ковалов О. А. 157, 160–161, 169
Ковтун Н. В. (Kovtun N.) 17, 306–315, 370, 389, 394
Козинцев Г. М. 154
Козловская С. Э. 63
Козовой В. М. 74
Козубовская Г. П. 63
Колло Ф. де 31
Коллопи Э. (Collory E.) 199–200, 204–205, 208, 210
Коломбо Х. (Колумб Х.) 192
Колон А. 102–103
Кольцов А. В. 241
Коляда Н. 396
Коневской И. И. (Ореус И. И.) 243
Конт Ф. 354
Коперник Н. 103, 152
Коппола Ф. Ф. (Coppola F. F.) 215
Кормина Ж. В. 78, 86
Корнут Луций Анний 99
Костроув Д. (Cosgrove D.) 88, 92, 96, 109–111, 113, 125
Костикова А. А. 354
Костюкович Е. А. 323

- Кочеткова М. А. 296, 305
 Кочеткова Н. Д. 28
 Кошкина Е. В. 47, 53
 Коэн И. (Cohen I.) 271–273
 Кравцова И. Г. 66, 74
 Краке В. (Kracke W. H.) 85–86
 Краль К. 233
 Краль П. 234
 Крапивин В. П. 280, 282–283
 Кржижановский С. Д. 46, 144, 156, 392
 Кривич В. (Анненский В. И.) 70, 74
 Кривонос В. Ш. (Krivonos V.) 17, 285–294, 369, 388, 394
 Кристева Ю. 353–354
 Кристола И. (Kristol I.) 267, 270, 273
 Круглов Е. А. 33, 40
 Крусанов П. В. 26
 Крюков Н. 156
 Кугельмасс Дж. (Kugelmass J.) 270, 273
 Кузнецов С. К. 30, 40
 Кузнецова А. А. (А. А. К.) 80–81, 87
 Кузнецова Е. В. (Е. В. К.) 79, 87
 Кузьмин Д. В. 231
 Кукушкина Е. Д. 28
 Кулешов Е. В. 354
 Кундера М. (Kundera M.) 234–236
 Кунин В. В. 203
 Кунчинас Ю. (Kunčinas J.) 255–265, 367, 386
 Купала Я. (Луцевич И. Д.) 277
 Куприн А. И. 141, 355
 Курбатова Ю. В. 296, 305
 Курбский А. М. 21, 27
 Курганов Е. Я. 347, 354
 Курдзя А. 49–51
 Курицын В. Н. 331, 336
 Курциус Э. Р. 145
 Курьялюк Э. 233
 Кьяромонте Н. 234
 Кюльмоя И. П. 86
 Лавринец П. М. (Lavrinec P., Ławriniec P.) 16, 274–284, 368–369, 387–388, 394
 Лаврова С. А. 39–40
 Лагутин Е. С. 264
 Лаппо-Данилевский К. Ю. 28
 Лаукконен Т. (Laukkonen T.) 16, 246–254, 367, 386, 394
 Лахманн Р. 129, 135
 Ле Вассер де Боплан Г. (Боплан, Le Vasseur de Beauplan G.) 121–124, 361, 379
 Лебедева Т. А. 296, 305
 Левинас Э. 393
 Леви-Стросс К. (Lévi-Strauss C.) 214, 220
 Левкиевская Е. Е. 349, 354
 Легкая И. И. 173, 185
 Лейкин Н. А. 140, 142
 Лекманов О. А. 296, 305
 Лемперт Л. (Lempert L.) 16, 266–273, 368, 387, 394
 Ленин В. И. (Ульянов В. И.; Ильич, Lenin) 82, 84, 145, 149, 201, 257, 276, 362, 380–381
 Лёнрот Э. 37
 Леонидов И. И. (Leonidov I., Leonidovas I.) 149, 156, 362, 381
 Леонтьев А. И. 30, 35, 40
 Леонтьева М. В. 30, 35, 40
 Леопольд I 95
 Лепяхин В. В. 307, 314
 Лермонтов М. Ю. 294
 Лерх (Лерхе) И. Я. 138
 Лесная Л. (Шперлинг Л.) 142
 Лессинг Г.-Э. (Lessing G. E.) 55, 62
 Лефевр А. (Lefèvre H.) 12, 202, 203, 210, 263, 265
 Либуша 245
 Лиза 83
 Лимеров П. Ф. 40
 Лина 222, 224, 227
 Липочка 223
 Липпхардт А. (Lipphardt A.) 266, 272–273
 Лихачев Д. С. 27
 Лозинский М. Л. 100
 Лозница С. В. (Loznica S., Loznitsa S.) 16, 157, 159–160, 167–171, 363, 381

- Лойтер С. М. 349–351, 355
Ломасев В. Ф. 35, 39–40
Ломоносов М. В. 30, 150, 244
Лосский В. Н. 286, 294
Лотман Ю. М. (Lotman Y., Lotmanas J.) 17, 111, 121, 125, 155–156, 288, 294, 307, 314, 317, 319, 321, 324, 347, 355, 371, 390, 395, 397
Лугарич Вукас Д. (Lugaric Vukas D.) 16, 198–210, 364–365, 383, 395
Лукаш И. С. 140–142
Лукин П. В. 129, 135
Лукницкий П. Н. 64
Лурье А. С. 69, 71
Лурье М. А. 78, 86, 353–355
Лурье С. Я. 54, 62
Ляйрих Е. Б. 296, 305
- Ма**гритт Р. 92
Майринк Г. 54
Маканин В. С. 351
Макаровская Г. В. 294
Макогоненко Г. П. 156
Максимов В. Е. 235
Максимов Д. Е. 68
Максимов С. В. 36, 40
Мактирнан Д. 212, 219
Мамлеев Ю. В. (Mamleev Y., Mamlejevas J.) 199, 202–203, 205–207, 209, 365, 383
Мандельштам Н. Я. 234
Мандельштам О. Э. 70–71, 75, 328, 336
Манн Ю. В. 115, 125, 293–294
Манцевич Е. 50
Манчук Г. Н. 296, 305
Маньковская Н. Б. 354–355
Марион Ж.-А. 393
Мартысевич М. А. 49
Марченков А. (Marchenkov A., Marčenkov A.) 15, 126–135, 361–362, 379, 395
Матильда 226
Мафа 226
Махов А. Е. 145, 156
Машинская И. В. 182–183, 185
Маяковский В. В. 46, 154, 175, 182, 185, 334
Медведев Р. А. 196
Медведева Г. И. 284
Межиров А. П. 274
Мейн Дж. 162
Мельникова И. 211
Мерас И. 249
Мережковский Д. С. 26–27
Меркатор 33, 90, 96
Меркель Е. В. 63–64, 74
Мерло-Понти М. 168, 298, 305
Месана П. 199
Метерлинк М. 69
Метц К. 165, 170
Микушев А. К. 39–40
Милерюс Н. 178–179, 185
Миллер И. 23
Милош Ч. (Miłosz Cz., Miłoszas Cz.) 230, 232, 234, 236, 250, 366, 384–385
Милютин Ю. С. 150
Минералов Ю. И. 315
Мироненко В. В. 355
Миронюк Л. Ф. 290, 294
Митчелл У. Д. Т. (Mitchell W. J. T.) 113, 125
Михайлов А. В. 62, 336
Михайлова Г. П. (Michailova G., Mikhailova G.) 15, 63–76, 309, 314, 359, 377, 395
Михеев К. Н. 47, 53
Михник А. (Michnik A.) 235–237
Мицкевич А. 250–250, 275–278, 281
Мовнина Н. С. 170
Могутин Я. Ю. 184–185
Можаев Б. А. 307
Моисеева Г. Н. 28
Мокеев Г. Я. 156
Монтвила В. 279, 281, 283
Мор Т. (More T.) 186, 346
Мороз 223
Морозов М. М. 150
Морозова Н. А. 78, 86
Мурнау Ф.-В. 215
Мусатов В. В. 63

- Мюллер Ф. 55
 Мюнстер С. 94
 Мячин И. К. 145, 156
- Н**абоков В. В. (Nabokov V.) 26, 235–236, 332
 Надсев С. А. 74
 Надеждин Н. И. 23
 Назаров В. Б. 26
 Наполеон (Бонапарт Н.) 147, 276, 278–279, 286
 Наумов В. Н. 135
 Нахимовски А. 199
 Невеждинова В. Н. 156
 Недбай Т. 51
 Неклюдов С. Ю. 86, 352–353, 355
 Некрасов Н. А. 335
 Нерон 99, 106
 Нестеров А. В. (Nesterov A.) 15, 88–110, 360, 378, 395
 Нива Ж. 249, 254
 Никитин А. Л. 30, 32, 41
 Николаева С. В. 78, 85
 Николаева Т. Н. 70, 75
 Николай I (Nicholas I, Nikolajus I) 126, 130, 361, 379
 Николай II 223
 Никулина М. П. 31, 35, 40
 Нимейер О. 149
 Ницше Ф. 18, 75
 Новалис (Гарденберг Ф. фон) 123
 Новиков Ю. А. 78, 86
 Носов С. А. 26–28
- О**гарев Н. П. (Ogarev N., Ogarevas N.) 148, 362, 381
 Огнев В. Ф. 277, 279–281, 283
 Озеров Л. А. (Гольдберг Л. А.) 281, 283
 Оккам 230
 Окуджава Б. III. 395
 Олаф Магнус 31
 Олаф Святой 36
 Олеша Ю. К. (Olesha Y., Oleša J.) 153–154, 364, 383
- Орлов В. Н. 156
 Орлов М. А. 56, 62
 Орлова Л. П. 154
 Осорина М. В. 348, 355
 Отон 106
 Оттар из Холугаланда 32, 38
- П**авленко П. А. 276
 Павлик 80
 Павлов И. П. 196
 Павловский А. И. 284
 Пазухин А. М. 140, 142
 Палеолог София 21
 Паллас П. С. 120
 Палер 138
 Панов М. В. 241, 245
 Панченко А. А. 77, 86
 Паперно С. (Паперно В. А.) 199, 210
 Паперный В. З. (Paperny V.) 145, 150, 156, 362, 380
 Парнок С. Я. 64, 75
 Пастернак Б. Л. 47, 56, 62, 153, 235, 241, 243, 337
 Патч И. 93–94
 Паустовский К. Г. 277–278, 281, 283, 305
 Пахарева Т. А. 63, 72, 75
 Пахомов С. В. 74
 Пашкевич А. А. 52
 Пелевин В. О. 52, 395
 Перетти П. (Перти П.) 279
 Персий Флакк Авл 100
 Петелин С. 211
 Петр → Петр Великий
 Петр I → Петр Великий
 Петр Великий (Петр, Петр I) 21, 28, 277
 Петров-Водкин К. С. 139, 142
 Петрович А. 51
 Петровская Е. В. 75, 86, 135
 Петровский Ф. А. 100
 Петрушевская Л. С. 327, 350–351, 354, 395
 Петя 84
 Пикколо Л. (Piccolo L.) 16, 186–197, 364, 382, 395
 Пильщиков И. А. 265, 283

- Планциус П. 101
Плеханова И. И. 47, 310, 314–315
Плиний Старший 33, 99
Плотникова А. А. 86
Плотникова А. Е. 354
Повилайтис М. В. (М. В. П.) 80, 87
Погодин М. П. 23, 115, 124
Поджоли Р. (Poggioli R.) 326, 327, 336
Подорога В. А. 13, 18, 65–66, 75
Позднякова Т. С. 64, 75
Полесвой Н. А. 115
Попова О. А. 296, 305
Попова Ю. С. 296, 305
Поппер К. 395
Потанина Р. П. 245
Потапова Г. 135
Потресов С. В. 141–142
Преображенский С. Ю. (Preobrazhensky S.,
Preobraženskij S.) 16, 238–245, 366–367, 385,
395
Пригов Д. А. 331, 336, 350, 353, 355
Пригожева В. Е. (В. Е. П.) 79, 87
Прилуцкий С. А. 47–49
Прокоп Я. 234
Прокопенко А. С. 188, 196
Прокопович И. М. 48
Прокофьев А. А. 280–281, 283
Прокофьев Н. И. 312, 315
Пропп В. Я. 19, 28
Протопопова И. А. 305
Прохорова С. М. 221, 228
Птолемея 103
Пумпянский Л. В. 287, 294
Пушкин А. С. (Puškin A.) 24, 28, 31, 41, 76, 277,
294, 337, 396–397
Пфейфер Г. 138
Пшемысл 245
Пщоловская Л. (Pszczółowska L.) 243, 245
- Р**
Рабинов П. 201
Радзивилл Барбара 49
Райнис Я. 36
Рак В. Д. 28
- Рамонас А. (Ramonas A.) 255–265, 367, 386
Ран Л. 272
Распутин В. Г. (Rasputin V., Rasputinas V.) 17,
306–315, 370, 389
Рассон О. 150
Ревелл В. 149
Рейн Е. Б. 275, 279, 283
Ремец А. М. (А. М. Р.) 84, 87
Ремизова М. С. 312, 315
Рис Н. 199
Риттер К. (Ritter C.) 113, 115–121, 123–124, 361,
379
Риц-а-Порт Д. (Доминик) 138
Рогволод 20–21
Рогнеда 20–21
Рогов К. Ю. 114, 125
Рождественская М. В. 284
Рождественская Т. В. 284
Рождественский В. А. 275, 279, 284
Розанов В. В. 139, 142
Розанова М. В. 235
Розинская Н. Ю. 284
Романова М. В. 78
Роом А. М. 154
Роскис Д. Г. (Roskies D. G.) 267, 273
Ростопчин Ф. В. 147
Рубинштейн Л. С. (Rubinstein L., Rubiņšteinas L.)
199, 201–203, 205, 207, 209, 365, 383
Рублевская Л. И. 46
Рыбальченко Т. Л. 312, 315
Рыбик А. 48
Рыбочкин А. И. 281, 284
Рычлова И. (Ryčlová I.) 190, 194, 196–197
- С**
Сабо Т. (Szabó T.) 17, 316–324, 371, 390, 395
Саваневска-Мохова З. (Sawaniewska-Mochowa
2012) 221, 225, 228–229
Савин Л. В. 201, 209
Садур Н. Н. (Sadur N.) 199, 202, 204–207, 209,
351, 365, 383
Сазанов И. Д. 393
Саксон Грамматик 32
Сальникова Е. В. 154, 156

- Самойлов Д. (Кауфман Д. С.) 275, 284
 Сандомирская И. (Sandomirskaia I.) 161, 169–171
 Сапега Л. И. 278
 Сапожков Ю. М. 47, 53
 Сатклифф Б. М. (Sutcliffe B. M.) 320, 324
 Сафронов Е. В. 78, 86
 Сафронов П. А. 82, 86
 Свердлов П. 51
 Свирский Я. И. 354
 Седакова О. А. 191, 196, 293–294
 Сейферт Я. 234
 Семенов В. А. 348, 355
 Семенова В. В. 199
 Семькина Р. С.-И. 208–209
 Сераковский З. 276
 Серафим (Парамонов) 339, 345
 Сербский В. П. 188
 Серова В. В. 154
 Серова М. В. 63
 Серто М. де 12, 173–174, 178, 180–181, 185, 255, 258, 260, 261, 265
 Серяков Л. А. 147
 Сигизмунд Люксембургский 245
 Синельников М. И. 70, 75
 Синицына Н. В. 20, 28
 Синкевич В. А. 177–178, 182, 185
 Синявский А. Д. (Абрам Терц) 123, 125, 207, 209, 235
 Скафтымов А. П. (Skaftymov A. P.) 285, 294, 388
 Скобла М. В. 53
 Скорвид В. Л. (Skorwid W., Skorwidas W.) 221, 228, 365, 384
 Скорвид С. С. (Skorvid S.) 16, 221–229, 365–366, 384, 396
 Скуратов Б. М. 62, 125, 135, 143, 185, 197, 305, 315, 355
 Словацкий Ю. 277
 Случевский И. Ф. 188, 196
 Смирнов И. П. 193, 196
 Смирнова Е. А. 293–294
 Смирнова-Чикина Е. С. 291, 294
 Смит А. 64, 75
 Смоленский В. В. 231
 Снежевский А. В. 189
 Снежко Ю. (Snežko J.) 16, 255–265, 367–368, 386–387, 396
 Соджей Э. 12
 Созиная Е. К. (Sozina J.) 14, 29–41, 357–358, 375, 396
 Сојни Е. Г. (Sojni E.) 38, 41, 375
 Соколов М. Н. 88, 109
 Соколов С. (Соколов А. В.) 235
 Солженицын А. И. 235, 307–308, 314–315
 Соливетти К. (Solivetti C.) 15, 126–135, 197, 361–362, 379, 396
 Соллогуб В. А. 337
 Соловьев Б. И. 283
 Соловьев С. М. 21, 28
 Сологуб Ф. К. 24–25, 27
 Сом Е. В. (Сом Л.) 48
 Сом Л. → Сом Е. В.
 Сорокин В. Г. (Sorokin V., Sorokinas V.) 17, 327, 335, 337, 341–342, 344–345, 351, 353, 355, 372, 391, 395
 Спилберг С. 165
 Стаб И. (Stab J.) 90–91, 360, 378
 Сталин И. В. (Stalinas J.) 188–189, 329–330, 371
 Старнавский М. 233, 236
 Стах 224
 Стенник Ю. В. 28
 Стишова Е. М. 157, 160–161, 170
 Столяров О. О. 63
 Стралленберг Ф. Й. фон (Табберт) 31
 Строганов Ю. В. 274
 Стрыгалёв М. Л. 241
 Суворова К. Н. 74
 Судейкина О. А. 68
 Сумароков А. П. 22, 28
 Сушевский А. 49, 51
 Сыска К. (Syska K.) 17, 325–336, 371, 390, 396
 Сысой 223, 225
 Сысойка → Сысой
 Табачникова С. В. 135
 Тазя 222, 227
 Талли Р. (Tally R. T.) 12, 14, 18

- Тамарченко Н. Д. 156
 Тарановский К. Ф. 241, 245
 Тарковский А. А. 75
 Тарсис В. Я. 193, 197
 Татищев В. Н. 30
 Твардоски 225
 Темненко Г. М. 63, 74
 Терц Абрам → Синявский А. Д.
 Тиберий 106
 Тик Л. 123
 Тименчик Р. Д. 63, 69, 71, 75
 Тимин В. В. (Timin V.) 38–39, 41, 375
 Тит 106
 Тихомиров М. Н. 156
 Тихомирова Х. И. (Х. И. Т.) 80, 87
 Ткачук Т. 209
 Толстой Л. Н. 337, 397
 Тон К. А. 149
 Топкина Е. Е. (Е. Е. Т.) 80, 87
 Топоров В. Н. 13, 63, 71, 75, 146, 156, 331, 336, 338–339, 346
 Торунчик Б. (Тогуńczyк В.) 231–237
 Трауберг Л. З. 154
 Трифонов Ю. В. 235
 Трофимов И. В. 283
 Трубецкой Н. С. 241
 Тупицын В. Г. (Агамов-Тупицын В. Г.) 199
 Тураев С. В. 55, 62
 Тургенев И. С. 397
 Туров В. А. 33, 41
 Тушнова В. М. 278–280, 282, 284
 Тупа В. И. (Тиша V.) 310, 315, 325–326, 336, 371, 390
 Тюрина И. И. 63
- У**айлдер Б. (Wilder B.) 215
 Удумян Н. К. 75
 Уиллис Б. 213
 Улитин П. П. 274
 Улицкая Л. Е. (Ulickaja L., Ulitskaia L., Ulitskaja L.) 316, 319–324, 327–328, 331, 335–336, 371, 390, 396
 Ульянов Н. И. 35
- Урицкий А. Н. 248, 254
 Урманов А. В. 308, 315
 Устинов В. 276, 279, 284
 Утехин И. В. 199, 209–210
 Ушакова Г. И. (Г. И. У.) 81, 84, 87
- Ф**асбиндер Р. В. 162
 Фаустова А. А. 41
 Федя 80
 Фельзен Ю. (Фрейдэнштейн Н. Б.) 396
 Фердинанд I Габсбург 93
 Фикс Е. 250, 254
 Филиппов А. Ф. 202–203, 210
 Филофей 20
 Фине О. (Fincus O., Finćus O.) 91–92, 98–100, 360, 378
 Флаад Р. (Fludd R.) 90, 109
 Фокин С. А. 305
 Фрай М. 279–281, 284
 Фрейд З. (Freud S.) 341–343, 346, 391
 Фридрих К. Д. 124
 Фролова Н. 84
 Фуко М. (Foucault M.) 11–18, 28, 36, 42–44, 53–54, 62–66, 73, 75–77, 82, 85–86, 112, 114, 125–129, 131–133, 135–136, 143, 158–159, 170, 172–177, 185, 187–189, 195, 197–203, 208–211, 213, 215, 220, 230–231, 237–238, 245, 258, 295–296, 298, 300, 303, 305–306, 313, 315–320, 323–324, 326, 336, 341, 343, 346–347, 355–356, 358–359, 361, 363–365, 371–373, 375, 377–379, 382–383, 390–391
 Фуссо С. (Fusso S.) 124–125
- Х**адановіч А. → Ходанович А.
 Хайям О. 335
 Хансеев О. П. 275, 283
 Ханекс М. 212, 216, 219–220
 Харви Д. 12
 Харламов Н. А. 63, 75, 77, 86, 127, 135
 Харли Дж. Б. (Harley J. B.) 88, 109–110
 Хармс Д. (Ювачев Д. И.; Charmsas D., Kharms D.) 51, 364, 383

- Хачатуров С. В. 137, 143
 Херасков М. М. 22
 Херлинг-Грузинский Г. 233
 Хлебников В. В. 243, 396
 Ходанович А. (Хадановіч) 45–46, 51, 53
 Холодковский Н. А. 61–62
 Холшевников В. Е. 241, 245
 Хондт Й. де 94
 Хотина С. В. 78, 86
 Христофорова О. Б. 86
 Хрущев Н. С. 202
 Хэлья 222, 224, 228
- Ц**вейг А. 268, 272
 Цветаева М. И. 64, 75, 234, 242–243
 Цветков А. П. 181–182, 185
 Цветов Я. Е. (Цейтлин Я. Е.) 276, 284
 Цезарь 106
 Цивьян Т. В. 63, 71, 75, 346
- Ча**адаев П. Я. 38
 Чапаев В. И. 154
 Чапов 226
 Чапский Ю. 233–234
 Чепайте М. 283
 Чередникова М. П. 348–349, 355
 Черешня А. В. 78, 86
 Черноглазов А. К. 170
 Черных В. А. 69, 71, 74–75
 Чехов А. П. 153, 334, 337, 397
 Чиркунов О. 40
 Чоран Э. 234
 Чудаков А. П. 327
 Чуковская Л. Я. 235
- Ш**аламов В. Т. 394
 Шалит М. 269
 Шапиро М. (Shapiro M.) 72, 76
 Шапиро Х. Н. 269
 Шведов Я. 156
 Шевченко Т. Г. 239, 241
 Шекспир У. 64, 75, 100
- Шеллинг Ф. В. Й. 113, 123
 Шенле А. (Schönle A.) 262, 265
 Шестакова Э. Г. (Shestakova E., Šestakova E.) 17,
 295–305, 369–370, 388–389, 396
 Шик З. 269
 Шиллер Ф. (Schiller F.) 325, 336, 371, 390
 Шион М. (Chion M.) 165, 170
 Шкворецкий И. 234
 Шкляр Е. А. 284, 394
 Шлецер А. А. 23
 Шмарьян А. С. 188
 Шмелев И. С. 140, 143, 305
 Шмидт П. П. 282
 Шмидт Э. 231
 Шнеур З. (Shneur Z.) 268–269, 271, 273
 Шнирельман В. А. 34–35, 41
 Шолохов М. А. 153
 Шопен Ф. 282
 Шостак А. М. 242
 Шперлинг Л. → Лесная Л.
 Шпиальрейн С. 75
 Штальбаум → Асеев Н. Н.
 Штейнгольд А. (Šteingold A., Šteingolde A.) 15,
 77–87, 360, 377–378, 397
 Штрук Г. (Shtрук H.) 268–269, 272–273
 Штырков С. А. 78, 86
 Шуберт Ф. 216, 218
 Шукшин В. М. 307
 Шульская О. В. 281–282, 284
 Шуман Р. 216
 Шумихина Е. В. 137, 355
- Щ**епкина-Куперник Т. А. 100
 Щербицкая И. В. 296, 305
 Щукин В. Г. (Ščiukin V., Szczukin W.) 15, 144–156,
 362, 380–381, 397
 Щукин Г. А. 153
- Э**вклид (Euclid) 89, 109, 142
 Эвуня 223
 Эдельман Н. 185
 Эко У. (Eco U.) 317, 324

Элиаде М. 234
 Элтанг А. 248–249
 Эльзассер Т. (Elsaesser T.) 157–158, 162, 170, 363, 381
 Эпиктотий Космополит (Erichthonius Cosmopolitus) 99–100
 Эпштейн М. Н. 73, 75, 177, 185, 191, 197, 331–332, 336
 Эренбург И. Г. 275–276, 279, 284
 Эртнер Е. Н. 296, 305
 Эткинд А. 291, 294
 Эш Т. Г. 234

Юзик 223

Юлиан Отступник 26–27
 Юнг К. Г. 64

Юппер И. 216
 Юрьева О. Ю. 315

Яворов П. 241

Ягайло (Йогайла, Ягейл, Ягейло, Ягелло) 239, 244–245
 Ягейл → Ягайло
 Ягейло → Ягайло
 Ягелло → Ягайло
 Ягеллоны 244
 Ядвига 227
 Яковлева А. В. 63–64, 74
 Ямасаки М. 173
 Ямпольский М. Б. 290, 294
 Ян 239, 244–245
 Янгблад Д. (Youngblood D. J.) 157, 160–161, 171



_vlush 157, 161, 171

Аchmatova А. → Ахматова А. А.

Achmatowa А. → Ахматова А.
 Akhmatova А. → Ахматова А. А.
 Akudovitch V. → Акудович В.
 Alciati → Альчиато А.
 Aleksaitė I. 284
 Alpers S. → Альперс С.
 Ananiewa N. 221, 228
 Arlauskaitė N. → Арлаускайте Н.
 Aseev N. → Ассев Н. Н.
 Asejevas N. → Ассев Н. Н.
 Avtuchovič T. → Автухович Т. Е.
 Avtukhovich T. → Автухович Т. Е.

Вachtinas М. → Бахтин М. М.

Baczko В. → Бачко В.
 Badurina А. 343–344, 346
 Bakhtin М. → Бахтин М. М.
 Barash О. → Бараш О. Я.
 Baraš О. → Бараш О. Я.
 Barskova P. → Барскова П.

Barthes R. → Барт Р.
 Baudrillard J. → Бодрийар Ж.
 Belton J. 170
 Bhagavan M. В. 11, 18
 Bidlack R. → Бидлак Р.
 Bloch S. 189–190, 193, 197
 Blok A. → Блок А. А.
 Blokas A. → Блок А. А.
 Bloom F. 265
 Bogdanov E. → Богданов Е.
 Boyarin J. → Боярин Дж.
 Boum S. → Бойм С.
 Bononno R. 210
 Bordwell D. 165, 170
 Bourdieu P. → Бурдьё П.
 Brintlinger A. 190, 197
 Brković I. 206, 210
 Brodskis J. → Бродский И. А.
 Brodsky J. → Бродский И. А.
 Buchwald R. 56, 59, 61–62
 Bujnicki T. 284
 Bukovsky V. 189, 197
 Bulgakov M. → Булгаков М. А.

- Bulgakovs M. → Булгаков М. А.
 Bumblauskas A. 284
 Bunin I. → Бунин И. А.
 Buninas I. → Бунин И. А.
 Burry A. 190, 197
 Burton R. → Бертон Р.
- C**arter A. → Картер А.
 Casanova P. → Казанова П.
 Casey E. S. → Кейси Э.
 Catherine II → Екатерина II
 Chapple A. S. 98, 110
 Charmsas D. → Хармс Д.
 Chion M. → Шион М.
 Clark K. 113, 125
 Cohen I. → Коэн И.
 Collopy E. → Коллопи Э.
 Constable J. 110
 Coppola F. F. → Коппола Ф. Ф.
 Cosgrove D. → Косгроув Д.
 Courtés J. 212, 220
 Crampton J. W. 88, 109
 Cuningham W. 109
- D**aniels S. 110–111, 125
 Davoliūtė V. → Даволюте В.
 Dawidowicz L. S. → Давидович Л. С.
 De Cauter L. 11, 18, 75, 86, 135, 315
 DeBevoise M. B. 254
 Dee J. → Ди Д.
 Dehaene M. 11, 18, 75, 86, 135, 315
 Deleuze G. → Делёз Ж.
 Democritus Abderites → Демокрит из Адберы
 Derrida J. 159, 170
 Didi-Huberman G. → Диди-Юберман Ж.
 Doane M. A. 165, 170
 Dodge M. 110
 Donne J. 110, 360, 378
 Douglas C. 253–254
 Drémaitė M. 274, 276, 284
 Dushechkina Y. → Душечкина Е. В.
 Dušėčkina J. → Душечкина Е. В.
- E**co U. → Эко У.
 Elsaesser T. → Эльзассер Т.
 Emanuel S. 254
 Epichthonius Cosmopolitus → Эпиктений
 Космополит
 Erofeev Ven. → Ерофеев Вен. В.
 Euclid → Эвклид
- F**aubian J. D. 306, 315
 Fike M. A. 64, 75
 Filimon E. C. 11–13, 18
 Fineus O. → Фине О.
 Finėjus O. → Фине О.
 Fiorani F. 88, 109
 Fiorentino F. 197
 Fludd R. → Фладд Р.
 Foucault M. → Фуко М.
 Franaszek A. 232, 237
 Freud S. → Фрейд З.
 Fusso S. → Фуссо С.
- G**aier U. 61–62
 Garrard G. → Гаррард Г.
 Gavelis R. → Гавялис Р.
 Geben K. 221, 228
 Ghidoni M. 187, 197
 Ginzburg L. → Гинзбург Л. Я.
 Gytenev A. → Житенев А.
 Goethe J. W. → Гете Й. В.
 Gogol N. → Гоголь Н. В.
 Gogolis N. → Гоголь Н. В.
 Goldenberg A. → Гольденберг А. Х.
 Gol'denberg A. → Гольденберг А. Х.
 Gordon C. 18
 Graffunder P. 56, 62
 Greimas A. J. → Греймас А.-Ж.
 Grekova I. → Грекова И.
 Grubiša D. 341, 346
 Guattari F. → Гваттари Ф.
 Gutman Y. 273

Hammad M. 212, 220

Han H. 254

Harley J. B. → Харли Дж. Б.

Heath S. 165, 170

Heim M. 254

Heraclites Ephesius → Гераклит из Эфеса

Hercenas A. → Герцен А. И.

Herder J. G. → Гердер Й. Г.

Herva V.-P. 88, 96, 110

Herzen A. → Герцен А. И.

Hetherington K. 11, 13, 18, 306, 315

Hilles F. W. 265

Hoffman C. 98, 110

Humboldt A. → Гумбольдт А. фон

Ivanickij A. → Иваницкий А. И.

Ivanitskiy A. → Иваницкий А. И.

Ivanov V. → Иванов В. Д.

Jantz H. 56, 62

Jerofejev V. → Ерофеев Вен. В.

Johnson P. 64, 76, 201, 203, 210, 316, 324

Kafka F. → Кафка Ф.

Kagan R. L. 94, 110

Karaš H. 221, 228

Kensin D. 188–190, 197

Keršytė N. → Кершите Н.

Kharms D. → Хармс Д.

Kibirov T. → Кибиров Т. Ю.

Kibirovas T. → Кибиров Т. Ю.

Kiežun P. 233, 237

Kitchin R. 110

Klossowski S. L. 101, 110

Klots Y. → Клоц Я.

Klots J. → Клоц Я.

Kolanović M. 210

Korolenko C. P. 188–190, 197

Kovtun N. → Ковтун Н. В.

Kracke W. H. → Краке В.

Kristol I. → Кристол И.

Krivonos V. → Кривонос В. Ш.

Kugelmass J. → Кугельмасс Дж.

Kunčinas J. → Кунчинас Ю.

Kundera M. → Кундера М.

Kurzowa Z. 221, 228

Kvietkauskas M. 251, 254

Lambert L. 201, 210

Laukkonen T. → Лаукконен Т.

Lavrinc P. → Лавринец П. М.

Ławriniec P. → Лавринец П. М.

Le Vasseur de Beauplan G. → Ле Вассер де Боплан Г.

Lefebvre H. → Лефевр А

Leitzmann H. 55, 62

Lempert L. → Лемперт Л.

Lenin → Ленин В. И.

Lessing G. E. → Лессинг Г.-Э.

Lévi-Strauss C. → Леви-Стросс К.

Liekis Š. 284

Lipphardt A. → Липпхардт А.

Lisovs A. 283

Lotman Y. → Лотман Ю. М.

Lotmanas J. → Лотман Ю. М.

Loznica S. → Лозница С. В.

Loznitsa S. → Лозница С. В.

Lugarić Vukas D. → Лугарич Вукас Д.

Maddox S. 164, 171

Magnani G. 92, 110

Mamleev Y. → Мамлеев Ю. В.

Mamlejevas J. → Мамлеев Ю. В.

Mandelker A. 76

Marchenkov A. → Марченков А.

Marčėnkov A. → Марченков А.

Matich O. 254

Meyer P. 125

Mendelsohn E. 273

Merewether C. 159, 171

Meurer P. 94, 110

Michailova G. → Михайлова Г. П.

Michnik A. → Михник А.

- Mihavec V. 346
 Mikhailova G. → Михайлова Г. П.
 Miłosz Cz. → Милош Ч.
 Miłoszas Cz. → Милош Ч.
 Miskowicz J. 210
 Mitchell W. J. T. → Митчелл У. Д. Т.
 More T. → Мор Т.
- N**abokov V. → Набоков В. В.
 Neminušcijs A. 283
 Nesterov A. → Нестеров А. В.
 Nicholas I → Николай I
 Nicholson-Smith D. 265
 Nikolajus I → Николай I
 Nikolchina M. 11, 18
 Ning W. 253–254
- O**garev N. → Огарев Н. П.
 Ogarevas N. → Огарев Н. П.
 Olesha Y. → Олеша Ю. К.
 Oleša J. → Олеша Ю. К.
 Ortellius A. 110
- P**adunov K. 163, 171
 Paehler K. 157, 161, 171
 Paperny V. → Паперный В. З.
 Paperno I. 210, 364, 383
 Perkins C. 110
 Peucker B. 162, 171
 Piccolo L. → Пикколо Л.
 Pickles J. 89, 110
 Piretto G. P. 186, 197
 Pivato J. 247, 254
 Poggioli R. → Поджоли Р.
 Polan D. 254
 Potašenko G. 284
 Praz M. 92, 110
 Preobrazhensky S. → Преображенский С. Ю.
 Preobraženskij S. → Преображенский С. Ю.
 Price M. 262, 265
 Príkryl J. 157, 160, 171
- Psczołowska L. → Пщоловская Л.
 Puškin → Пушкин А. С.
- R**am H. 261, 265
 Ramonas A. → Рамонас А.
 Rasputin V. → Распутин В. Г.
 Rasputinas V. → Распутин В. Г.
 Reddaway P. 189–190, 193, 197
 Reeder R. 76
 Rees R. 88, 110
 Reinharz J. 273
 Rieger J. 221, 228–229
 Ries N. 160, 171
 Ritter C. → Риттер К.
 Ryčlová I. → Рычлова И.
 Rodrigues B. 247, 254
 Romanowski A. 284
 Rosen R. 170
 Roskies D. G. → Роскис Д. Г.
 Rubinstein L. → Рубинштейн Л. С.
 Rubinšteinas L. → Рубинштейн Л. С.
 Rutkowska K. 221, 228
- S**adur N. → Садур Н. Н.
 Saldanha A. 316, 324
 Sandomirskaja I. → Сандомирская И.
 Sawaniewska-Mochowa Z. → Саваневска-Мохова З.
 Schiller F. → Шиллер Ф.
 Schmidt B. 94, 110
 Schmidt M. 59, 62
 Schöne A. 92, 110
 Schönle A. → Шенле А.
 Sekula A. 159, 171
 Shakespeare W. → Шекспир У.
 Shapiro M. → Шапиро М.
 Sharp R. L. 92, 110
 Shestakova E. → Шестакова Э. Г.
 Shmeruk C. 273
 Shneur Z. → Шнеур З.
 Shtruk H. → Штрук Г.
 Silverman K. 165, 171

Syska K. → Сыска К.
 Skaftymov A. P. → Скафтымов А. П.
 Skorvid S. → Скорвид С. С.
 Skorvidas W. → Скорвид В. Л.
 Skorwid W. → Скорвид В. Л.
 Skrunda W. 284
 Snežko J. → Снежко Ю.
 Snyder J. P. 92, 110
 Sobchack V. 170
 Sojini E. → Соини Е. Г.
 Sokurov A. 170
 Solivetti C. → Соливетти К.
 Solivetti K. → Соливетти К.
 Sontag S. → Зонтаг С.
 Sorokin V. → Сорокин В. Г.
 Sorokinas V. → Сорокин В. Г.
 Sozina J. → Созина Е. К.
 Spieker S. 159, 171
 Stab J. → Стаб И.
 Stalinas J. → Сталин И. В.
 Stepanić G. 346
 Stites R. 186, 197
 Sutcliffe B. M. → Сатклифф Б. М.
 Szabó T. → Сабо Т.
 Szasz Th. S. 188, 197
 Szczukin W. → Щукин В. Г.

Ščiukin V. → Шукин В. Г.
 Šestakova E. → Шестакова Э. Г.
 Šteingold A. → Штейнгольд А.
 Šteingolde A. → Штейнгольд А.

Tally R. T. → Талли Р.
 Tang Chenxi 113, 120, 123, 125
 Terras V. 76
 Thompson K. 165, 170
 Timin V. → Тимин В. В.
 Tiupa V. → Тюпа В. И.
 Toruńczyk B. → Торунчик Б.
 Turska H. 221, 229

Ulickaja L. → Улицкая Л. Е.
 Ulitskaia L. → Улицкая Л. Е.
 Ulitskaya L. → Улицкая Л. Е.
 Ušinskienė V. 221, 228

Valéry P. → Валери П.
 Venclova T. → Венцлова Т.
 Vidugirytė I. → Видугирите И.
 Viëtoer K. 62
 Vinitsky I. 197
 Virilio P. → Вирильо П.
 Virolainen M. → Виролайнен М. Н.
 Vojvodić J. → Войводич Я.

Walker J. M. 92, 110
 Węgorowska K. 229
 Weiss E. 170
 Werenicz W. 229
 Werner J. → Вернер И.
 Westphal B. 13, 18
 Wilder B. → Уайлдер Б.
 Windholz G. 188, 197
 Wintle M. 89, 110
 Wither G. → Визер Д.
 Woodward D. → Вудворг Д.
 Wrocławska E. 228

Youngblood D. J. → Янгблад Д.

Zakorné Rácz E. 322, 324
 Zaleski M. → Залески М.
 Zamiatin E. 364, 383
 Zamiatinas E. → Zamiatin E.
 Zekri C. 254
 Zhakov K. → Жаков К. Ф.
 Zieniukowa J. 228
 Zoshchenko M. (Zoščenka M.) 364, 383
 Zoščenka M. → Zoshchenko M.

Žakovas K. → Жаков К. Ф.

Rinkinio *Heterotopijos: pasauliai, ribos, pasakojimai* autoriai, pasiremami Michelio Foucault heterotopijų („kitų vietų“) samprata, analizuoja ir aprašo erdvės ir jos reprezentacijų kultūroje struktūras. Erdvės problematika bei erdvės kategorijomis grįsta analizės kalba steigia tarpdalykinių tyrimų lauką, kuriame ryškinamas ir konceptualizuojamas esminis gyvenamo ir mąstomo pasaulio heterogeniškumas.

Авторы сборника *Гетеротопии: миры, границы, повествование*, опираясь на выдвинутую Мишелем Фуко концепцию гетеротопий («других мест»), сосредоточены на анализе пространственных структур мира, культуры и текстов. Проблематика пространства и аналитический язык пространственных категорий создают поле междисциплинарных исследований, в котором выявляется и концептуализируется существенная гетерогенность обитаемого и мыслимого нами мира.

ГЕТЕРОТОПИИ: миры, границы, повествование

Сборник научных статей

Редакторы и составители: Г. Михайлова, И. Видугирите, П. Лавринец

Научный редактор: Г. Михайлова

Корректурa: Г. Михайлова, П. Лавринец

Viršelio dailininkė Audronė Uzielaitė

Lietuvių kalbos redaktorė Giedrė Ramonė

Anglų kalbos redaktorė Justina Šemetaitė

Maketuotoja Vida Vaidakavičienė

26,16 aut. l. 26 sp. l. Tiražas 100 egz.

Išleido Vilniaus universitetas, Vilniaus universiteto leidykla

Universiteto g. 3, LT-01513 Vilnius

Spausdino UAB „BMK leidykla“

J. Jasinskio g. 16, LT-01112 Vilnius